论五度相生调式体系

赵宋光著

上海文化出版社

論五度相生調式体系

赵 宋 光 著

上 海 文 化 出 版 社

1 9 6 4

乐秀鎬 装幀

論五度相生調式体系
赵宋光著
*
上海文化出版社
上海永嘉路25弄8号
上海市书刊出版业营业許可証出078号
*
开本850×1156毫米1/32 印张6 11/16 字数155,000
1964年8月第1版 1964年8月第1次印刷
印数1—2,000册
上海新华印刷厂印刷 新华书店上海发行所发行
統一书号 8077·199 定价(十四)1.15元

目　次

引　言

这里要研究的，是我国汉、蒙、藏、僮、苗、瑶、黎等民族的民間音乐所用的調式的整个体系。这些調式，不同于大小調和大小調系統的各个調式，而以五声音阶为基础。在习惯上，它們被称为“五声音阶調式”或“中国調式”。这两个名称都有道理，但不太确切。为什么說“五声音阶調式”这名称不确切呢？我們知道，汉族的民間音乐，特别是戏曲和器乐，所用的調式早已超出了“五声”范圍，而达“六声”、“七声”，甚至更多“声”。尽管如此，它們的旋律法仍然同五声音阶保持着血肉的联系。因此，我們不能不把这些調式跟五声音阶归入同一系統。既然这样，以“五声音阶調式”来称呼这整个調式体系就不恰当了。“中国調式”这个名称沒有这种缺点，但是有另外的毛病。因为一方面，在我們祖国的大家庭中，还包括維吾尔、哈薩克、烏兹别克等民族，以及像阿西、撒尼等民族分支，而这些民族的調式不属于这个系統；另一方面，像蒙古、朝鮮、越南等国家，他們的一些民族調式却又和我国汉、藏等民族同属一个系統。这样，“中国”这个概念就跟这个調式系統不完全符合了。

这个以五声音阶为基础的調式体系，就其律学的本质来說，是采用五度相生律的。但这并不意味着，在民間的演唱演奏中所用的律就是那样一絲不苟地符合五度相生律。这也是不可能的。严格的、精确的律，只是作为实际演唱、演奏的規范和准绳而存在。因此，“五度相生”在实际音乐中往往并不表現为准确的律制，而表現为調式結构的邏輯，

至于理論上的五度相生律则提供了理解这种邏輯的根据。由于上述的原因，即：五度相生是这种民間曲調唱奏时实际音律的規范和准绳，是这些曲調的調式結构的邏輯，所以我把这一調式体系称做“五度相生調式体系”。

一般說来，五声音阶的調式，就属于这个体系。但也不是絕对如此。某些民族，由于民間合唱中三度結合的普遍化和稳定化，有可能逐漸发生和发展了大小三和弦的調式思維。这种因素就超出了五度相生体系。另外，有一些在記譜时要用箭头(↑、↓)来表示音高的音級，虽然往往是游移不定的，但在某些情况下也会表現为很确定的四分之三个音，从这种情况里，就有可能产生出另一种越出五度相生規范以外的調式思維。对于这些不属于五度相生体系的現象，我們不应該拿这个調式体系的理論往上硬套。

“調式”的概念，是从活生生的音乐中抽象出来的，是音乐表現手段的一个側面——乐音在音高方面的相互联系的規律。研究調式的时候，能不能不管它的表情意义和风格特点呢？不能。那种抛开調式在旋律中的表情作用和旋法风格而孤立地研究抽象的音阶形式的做法，必須反对。怎样联系它的表情意义和风格特点呢？研究的范圍愈小，联系就应該愈具体；研究的范圍愈广，联系就应該愈概括。例如，在分析某首信天游所用的某調式时，就应該比一般地研究信天游中的某調式的用法更具体地指出它的表情意义；而研究信天游中的某調式时，仍应該比一般地研究汉族民歌中的某調式更具体地指出它的风格特点。反过来看，在指出汉族民間音乐中某調式的表情与风格意义时，就应該比談这調式在汉族山歌中的表情与风格意义更带概括性；而在一般地来談五度相生調式体系时，对这調式的表情作用和旋法风格的說明就应該更加概括。概括性的研究和具体性的研究是辯証的关系；既有联系，又

有区别。如果把两者等同起来，要求把一个調式的表情和风格讲得像在一首歌里那样具体，那反而会引导到神秘化。

现在我們面对着整个調式体系，需要进行概括性的研究。这种研究的意义何在？在于探索这一調式体系的总的規律，抽取正确的概念，寻找恰当的名称，建立理論的系統，指出它本身发展（由簡单到复杂）的邏輯。有了这个理論系統，具体性的研究就会方便得多了。但同时也必須注意，概括应該建筑在具体分析的基础上。建立系統不应該从抽象的图式出发，而应該首先考虑到調式中各音級在旋律中的表情可能性、旋法規律、稳定程度、色彩特性等等有关表現內容和风格特征的問題。这样，我們的理論才能够說明实际和指导实踐。

第一章

不能搬用的概念

“三和弦”、“大小調”和“导音”这些概念，是在欧洲和声音乐实踐中形成的。在那里，它們都是无可非議的。但当人們出于过分的敬重而把它們請到五度相生調式体系的理論中来的时候，它們就都成了不合尺寸的李戴張冠。

在“大小調”的概念里，主音上的三度音有着决定調类[1]（即所謂“大調性”、“小調性”）的意义，而每一調类都有相近的表情意义：主音上的大三度带来明朗的情緒色調，小三度則带来阴暗的情緒色調。“三和弦”的概念也具有这样的含意，大三和弦意味着亮的和弦音响，小三和弦意味着暗的和弦音响。

誰如果听过河北民歌《小白菜》、山西民歌《苦伶仃》、河套民歌《打連成》，就一定会发現上述概念对我們这些調式不适用。

例如下頁《小白菜》，主音（$^{\flat}$E）上有了大三度音（G），下属音（$^{\flat}$A）上也有了大三度音（C）。可是曲調是凄凉的。值得注意的是：正是主音

---

[1] 习惯上所用的“調性”一語，相当于俄文中的 Тональность，有两个含义：1. 主音之所在；2. 調式的类别。这两个概念，在德文中各有自己的名称：1. Tonalität；2. Tongeschlecht。为避免混淆，本文中所用的“調性”一語，仅指主音之所在（＝Tonalität），而用“調类”（“大調性”、“小調性”）来称呼調式的类别（＝Tongeschlecht）。

小白菜



上大三度这个音級(G)的出現，恰恰加强了凄凉的表情，而不是带来了什么明朗的色調。这样的表情可能性，是“大調”所不知道的。



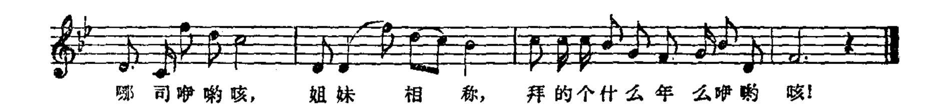
(引自汉族山西民歌《妇女自由歌》,“苦伶仃”調)

上例，主音(D)上的大三度音(#F)用得更多了。可以說，它每一次的出現，都表达了辛酸、无依无靠的情感。这样的例子，可以举出很多。当然，主音上的大三度还有其他的許多表情可能，其中固然也有跟大調类似的，但有不少是大調所沒有的。

相反，《打連成》(又名《拜大年》)里的小三度，却表达了风趣、明快。

打連成





我們且看前面六小节。这里，主音(D)上有小三度音(F)，下属音(G)上也有小三度音(♭B)。可是它們給曲調带来开朗的性格。这种表情可能性，也是"小調"所不知道的。当然它們还有其他的表情可能，这里只特別指出这一种。

主音上和下属音上的小三度，其表情意义与"大調"、"小調"、"大三和弦"、"小三和弦"的不相符合，这說明了这些概念是套不上的。

在大小調体系里，主音上的大七度音称为"导音"或"属导音"，主音上的小六度音称为"下导音"或"下属导音"。前者的名称意味着这个音要上行半音解决，后者的則意味着要下行半音解决。可是在五度相生調式体系里，这两个音級恰恰是絕大部分避免这样的半音进行，而且往往向相反的方向进行。

关于主音上的大七度音，可以举河北民歌《探亲家》为例。

探 亲 家



主音上的大七度音(G)是下行的。大家知道，这并不是特殊情况，而是典型的例子。如果上行半音，那倒是例外。在歌唱中有时有一种半音的下助音，但它又常常只能看作調式外的装飾性音級。

至于主音上的小六度音，除了前面的《打連成》，还可以举湖北民歌《清江河》为例。

清 江 河



主音上的小六度音(^{b}B)，在这两首歌里都不下行半音。事实上，五声音阶的角調式里根本沒有属音，不可能那样进行。只有当小六度音和属音并存时，才可能那样进行，但实际上小六度音下行半音的却又不多。即使是下行半音，也不能在属音上停住，所以也不成其为"解决"。

所以說，"导音"及其"半音解决"的概念，在这个調式体系里也是沒有意义的。

更不好的是，用"大小調"、"三和弦"和"导音"的概念来套五声音阶調式，会給人造成一种錯觉，似乎这些調式——它們正是这个体系的基础——都是一些殘缺不全的、簡陋不堪的、非驴非馬的东西。你看，徵調式和商調式都沒有明确的性格，誰知道它算大調还是小調；所有的五声音阶調式，不是缺了属三和弦，就是构不成下属三和弦；哪一个音級

都不能作半音解决;……。竟有这样一种說法:大小調去掉 Fa Si 就成五声音阶了。这些調式是多么原始,多么幼稚啊!

可見,把这些概念硬搬过来有多大的危害。它們不但不能說明有关旋律法的任何問題,反而会**妨碍**我們对民間旋律的表情、风格和創作手法的理解和学习。

关于調式的名称,在习惯上都說"Do 調式"、"Re 調式"等等,也就是根据簡譜的記譜,拿主音的唱名来称呼調式。这种命名法的不妥,黎英海同志在《汉族調式及其和声》一书中說得很清楚❶。譬如說拿 So 做主音,即使記譜中不出現升降記号,曲調所用的調式就可能有三种:

$$\underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{7}\ 2\ 3\ 5$$

$$\underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{6}\ 1\ 2\ 3\ 5$$

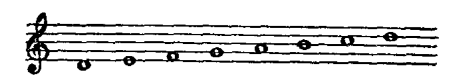
$$\underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{6}\ 1\ 2\ 4\ 5$$

显然,第一种跟 $1\ 2\ 3\ 5\ 6\ \dot{1}$ 的結构是一样的。我們称它"So 調式"好呢,还是称它"Do 調式"好呢?第三种又跟 $2\ 3\ 5\ 6\ \dot{1}\ \dot{2}$ 一样,能叫它"Re 調式"嗎?叫"Re 調式"不会让人把 2 当主音嗎?

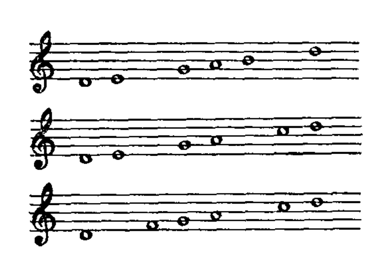
問題在于,調式是主音和音列之間的**关系**,而不等于主音的唱名。唱名只是——而必須有一系列的唱名才能成为——表明調式的工具。

能不能采用西洋的調式名称呢?据說为了跟和声学中的調式名称"統一"起来,最好用那些"現成"的名称。但是我們知道,这些名称都是大小調体系里的,既然整个"大小調"的概念不能硬搬,那些貫穿着大小調精神的調式概念当然也不能搬用。即使不管調式体系的精神实质,单从音阶形式上看,搬用这些名称仍不能摆脫含义不明确的处境。举"多利亚調式"这个名称为例。它的音阶是这样的:

❶ 見黎英海著《汉族調式及其和声》,第7、8頁。



这里面包括了这样三个調式的音阶：



說"多利亚",到底指哪个調式呢?

我們的祖先給我們留下了簡洁的名称：宫、商、角、徵、羽。如果我們不埋沒掉这些名称，并領会这些概念的实质，那就能从中获得建立自己的理論系統所需要的許多东西。

第 二 章

基 本 概 念

对宫、商、角、徵、羽五个名称，最初步也是最根本的理解是：如果有五个音能够連續地发生純五度或純四度关系，而且如果我們按这样的次序把它們排列起来：下五度的(即上四度的)在前，上五度的(即下四度的)在后，那么，它們就依次称为：宫、徵、商、羽、角。例如：

C—G—D—A—E

宫 徵 商 羽 角

远在中国古代，当音乐实踐中所用的音律开始总結为律学理論的时候，就产生了这五个名称。在《管子》的《地員篇》中，第一次給它們作了科学的說明："凡将起五音，凡首，先立一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首，以成宫；三分而益之以一，为百有八，为徵；不无有三分而去其乘，适足以是生商；有三分而复于其所，以是生羽；有三分而去其乘，适足以是生角[1]。"这可以說是关于"五音"的經典性的定义。

在这个定义中，特别需要注意的有下列几点：

第一、五音的次序是：宫—徵—商—羽—角，而不是今天所慣称的"宫商角徵羽"。这个次序，是按照亲属关系的远近排列的。这里，"商"居于中心地位，"宫"和"角"各居一端，商与宫的共邻是"徵"，商与角的共邻是"羽"。这样的相互关系，在我們研究整个調式体系时，会一再遇

到。这是五音的天然秩序，也是五个基本調式的天然秩序。它对于我們掌握整个体系的邏輯，十分重要。

第二、五音是相对的，不是固定的。这里所規定的数字，都是比数，而不是絕对的音高。任何連續純五度的五个音，就能成立一組“五音”。这种五音的行列，可以举出許多：

…………………………

…………………………

E — B — ♯F — ♯C — ♯G

A — E — B — ♯F — ♯C

D — A — E — B — ♯F

G — D — A — E — B

C — G — D — A — E

F — C — G — D — A

♭B — F — C — G — D

♭E — ♭B — F — C — G

♭A — ♭E — ♭B — F — C

…………………………

…………………………

宮　徵　商　羽　角

---

❶ 这些数，可以理解为弦长（在质量、粗細、張力不变的条件下）的比数。“先立一而三之，四开以合九九，以是生黃鈡小素之首”，就是說，最初的弦长假設为 $3^4=9\times9=81$——宮的弦长比数。“三分而益之以一，为百有八”，即 $81\times(1+\frac{1}{3})=108$——徵的弦长比数。“有三分而去其乘”，即 $108\times(1-\frac{1}{3})=72$——商的弦长比数。然后，“有三分而复于其所”，即 $72\times(1+\frac{1}{3})=96$——羽的弦长比数。最后，“有三分而去其乘”，即 $96\times(1-\frac{1}{3})=64$——角的弦长比数。

不仅对固定的音名来說，“五音”是相对的，就是对于簡譜的唱名来說，也是相对的：

2 — 6 — 3 — 7 — #4

5 — 2 — 6 — 3 — 7

1 — 5 — 2 — 6 — 3

4 — 1 — 5 — 2 — 6

♭7 — 4 — 1 — 5 — 2

宫　徵　商　羽　角

搞清楚这一点也很重要。今天人們都习慣說：1 就是宫，5就是徵。这种說法只在一种情况下，即在“1 5 2 6 3”这五音里，是对的。否則就不对。例如，在“4 1 5 2 6”五音里，1 就不是宫，而是徵（見第 34 頁《苏武牧羊》）；在“♭7 4 1 5 2”五音里，5就不是徵，而是羽（見第45 頁《媳妇受折磨》）。

同时，我們可以看出，如果連續五度的行列包括了六个音的話，就有了两組五音。例如有 1 5 2 6 3 7 六个音，那就有“1 5 2 6 3”和“5 2 6 3 7”两組“宫徵商羽角”。旣有两組，哪一組为主哪一組为次，也就有两种可能。这就是每一个調式之所以有两种六声音阶的原因所在。同样道理，如果包括到七个音，就有了三組五音，三組中，每一組都可以为主，这就产生了三种可能。这也就是中国音乐史上有名的“三种七声音阶”的根源所在。

第三、五音之間的亲属关系是純四度或純五度❶。这里沒有三和弦的概念。五音的天然秩序表明：宫和角的关系最远，宫和羽的关系也

❶ 当然，“純四度”、“純五度”是現代的乐理术語，在《管子》的定义里沒有这些名詞。我們从《管子》所規定的弦长比数，可以得知頻率比数。大家知道，頻率与弦长成反比。宫与徵的弦长比数是 81:108＝3:4，那么頻率比数就是 4:3。用現代的术語来說，就是徵比宫低純四度。凡“三分益一”，就是降低純四度。又，徵与商的弦长比数是 108:72＝3:2，那末，頻率比数就是 2:3，即，商比徵高純五度。凡“三分損一”，就是提高純五度。

比徵和羽的关系要远一些。这也就是說，在五音中，大三度是最不协和的音程，小三度比大二度的协和程度差一些❶。这跟"大小三和弦"的观念完全相反，并不"和"。五度相生律和純律的根本分歧就在于此，五度相生調式体系和大小調体系的根本分歧也在于此❷。

从这里产生了五度相生調式的旋法特点。我們往后将从許多旋律里看出，在我們的調式体系里，主音上的大三度和小三度都不稳定，不是邻近的音級向它們解决，而相反是它們要向邻近的音級解决。这跟大小調体系里的"上中音"恰恰相反。前章曾提到的，主音上的大三度可能表現凄凉，主音上的小三度可能表現明快，根源也在这里。属音上的大三度不同于导音，下属音上的小三度不同于下导音，原因也在这

---

❶ 如前注所表明，宫和角的弦长比数是81:64，其频率比数卽64:81，这数很复杂。五度相生律的大三度是不协和的，这情形可以从准确調音的古琴上听到。羽和宫的弦长比数是96:81=32:27，其頻率比数卽27:32。而徵和羽的弦长比数是108:96=9:8，其頻率比数卽8:9。前者比后者复杂些，不协和些。这也能从古琴上听到。

❷ 三和弦是純律的概念。三和弦之所以能"和"，其前提是采用純律的大三度（頻率比数是4:5）和小三度（頻率比数是5:6）。这些音程也正是"大調性"和"小調性"的基础。在五度相生的調式中，沒有这些音程。

两种律的三度音程，差异如下：

純律大三度＜五度相生大三度$\left(\frac{5}{4}<\frac{81}{64}\right)$而

純律大三度=2－0.07平均律全音，

五度相生大三度=2+0.04平均律全音。

純律小三度＞五度相生小三度$\left(\frac{6}{5}>\frac{32}{27}\right)$而

純律小三度=$1\frac{1}{2}$+0.08平均律全音，

五度相生小三度=$1\frac{1}{2}$－0.03平均律全音。

在每一种情况下，两种律的音程差异都是0.11平均律全音。这个音差的頻率比数是80:81。

里。总之,主音上的三度音并不是“主三和弦”里的一員,属音或下属音上的三度音也不是“属三和弦”或“下属三和弦”里的一員，这造成了这些音級的旋法、傾向、色調、表情的特点。

誰要是用大小三和弦来解釋五音，提出“宮三和弦”和“羽三和弦”之类的概念,那就曲解了五音。誰要是想論証宮調式的“大調性”和羽調式的“小調性”,实际上就是拿大小調体系的旋法原理来偸换我們的旋法原理,結果是取消五度相生調式体系。当然,在配置和声时,应該根据內容的需要吸取欧洲的和声手法。但必須在保存我們調式体系的独特表現力的基础上这样作,否则就会归于同化。为了保存这种特点,必須在理論上避免混乱。

跟純四度、純五度亲属关系相切合的概念，不是三度結构的“和弦”,而是“属方面”和“下属方面”。每两个相邻的音,就已表現出两个方面的相互关系。例如,宮是在徵的下属方面,徵是在宮的属方面。把这一关系推广起来,那就可以說,商的属方面有羽和角,下属方面有徵和宮;还可以說，徵、商、羽、角都在宮的属方面,羽、商、徵、宮都在角的下属方面;也可以說,宮在其余音的下属方面,角在其余音的属方面;等等。这一对概念,往后經常要提到。

第四、《管子》表明五度相生所用的方法是“三分損益”，但它并不是表明五度相生的唯一方法。仅仅只是因为这个方法,才需要从宮出发,不应該把这个方法絕对化,而认为五度相生非从宮音开始不可。“三分損益”是向属方面相生求律的方法。还有一种向下属方面相生求律的方法,姑且称做“益半損刻”❶。如果用后一种方法,就应該拿角做出

❶ “益半”是說弦长增加一半,“損刻”是說弦长减掉四分之一。“益半”的結果，原来的弦长与求得的弦长比数是2:3，频率比数就是3:2，那就是說，降低了純五度。“損刻”的結果,原来的弦长与求得的弦长比数为4:3，频率比数为3:4，卽提高純四度。

发点，基数也要改用64，定义也就可以这样来写了："凡将起五音，先立一而四之，三开以合八八，以成角；益其半，为九十有六，为羽；有四分而去其乘，适足以是生商；有益其半，以是生徵；有四分而去其乘，以是生宫❶。"这样，五音的次序虽然倒过来了，却絲毫也不影响它們的天然秩序，仍然是：商居中心地位，宫角各居一端，徵在商宫之間，羽在商角之間。这种方法所得的結果跟"三分損益"完全一样，同样地严格符合科学原理，同样是准确的五度相生律。

再进一步考虑，既然五度相生有两种方法，可往两个方向，那就不一定以宫为起点，也不一定以角为起点，任何音都可以做起点。如果从某一音出发，既往属方面生出两个音，又往下属方面生出两个音，那么，結果是开始的音成了商。又例如，从某音往属方面求三个音，往下属方面求一个音，那么，它就成了徵。所以，实际上并不是先有五音中某一个音的名称才有五度相生；相反，各个音的名称只有当五度相生完成（四次）以后才能确定下来。这也就是說，并不是先有宫音才有五音；相反，沒有五音就沒法确定哪个是宫音。所以，在研究三声或四声音阶的旋律时，不应該死板地咬定下属方面的第一个音准是宫音，就根据这一

---

❶ 用算式来表示，就是：

$$4^3=8\times8=64\text{——角的弦长比数，}$$

$$64\times(1+\frac{1}{2})=96\text{——羽的弦长比数，}$$

$$96\times(1-\frac{1}{4})=72\text{——商的弦长比数，}$$

$$72\times(1+\frac{1}{2})=108\text{——徵的弦长比数，}$$

$$108\times(1-\frac{1}{4})=81\text{——宫的弦长比数。}$$

这些数值跟原来的定义完全一样，只是次序倒了过来。

点来推算調式，而应該从旋律中实际表現出来的調式性格、調式色彩来进行分析。我們往后討論四声音阶性格的时候，就要采取这种方法。

长期以来，封建文人对《管子》的定义的看法是：只知道宮是“首”，不理解求律法的精神实质。他們把宮音叫做“君声”，求律如果不从宮开始，那就叫“失君臣之义”，“乖相生之道”。他們认为“宮音为七音之主”，就像皇帝是一国之主一般。这种荒唐的观念长期統治着古代乐律理論。远在隋朝（公元五八八年），郑譯就指責当时的音乐实踐：“案今乐府黄钟，乃以林钟为調首，失君臣之义；清乐黄钟宮，以小呂为变徵，乖相生之道。”他所視为謬道异端的是怎么回事呢？就是在清乐里，宮音上出現了純四度。这是向下属方面相生，是違反三分損益法的。一承认这种向下属方面的相生法，别的音就可以生宮，“宮音为七音之主”的观念就垮台了。但是民間音乐就是采用这种相生法的。清乐音阶盛行了，宮向下属方面生出一个“变”；燕乐音阶又兴起了，“变”又向下属方面生出一个“閏”。“宮音为七音之主”的观念，在民間音乐实踐中是沒有地位的。

可惜今天还有这样的說法：“宮音在任何調式中都相当重要”，“在任何調式中宮音总是不可少的”。这种理論导致三声和四声音阶調式分析中的不正确的观念。这种說法沒有科学根据，它的根据就是封建文人的教条：“宮音为七音之主”。在我們力求正确地理解并从实质上領会《管子》的經典定义时，就不能不指出这是一种牵强附会的說法。

以上所談的是对五音的理解，但这还不是調式。

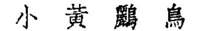
五音之中，每一个都可以做主音，这样就产生五个基本調式——以某音做主音，就叫某調式（古代叫做“以某为調”）。所以說，**調式**是**主音在音列中的地位，也就是主音与音列的相互关系**。

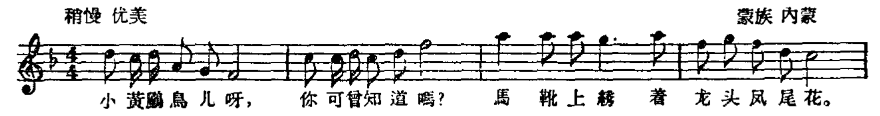
什么叫主音呢？

主音是某一曲調的中心音，以它結束就有稳定感。并不是以任何音来結束一个乐句或一个乐段都会稳定。把“韵”❶跟“調”混为一談是不对的。曾經相当流行一种說法，认为曲調的結束音就是主音，这是不正确的。結束音能不能算主音，要看它是否带有稳定性。另一方面，我們說主音有稳定性，并不意味着它在曲調的任何部分、任何节拍出現都給人以稳定感，而是說，如果拿它来結束这段曲調，就会有稳定感。

那么，稳定感是怎样造成的呢？

最簡单的但并不是最普遍最重要的方法是：反复停頓于某一个音。某一个音只做一次“韵”，不一定就稳定，但接二連三地做韵，就会稳定。下面两个曲調可以說明这种情况。







这首歌反复地在F上停頓，使F完全肯定地成为主音（这里一共包括哪些音呢？按四五度排列是：F C G D A。在这“五音”中，F是宫。这是宫調式）。



❶ 中国傳統乐理中称乐句或乐段的結束音为“韵”。

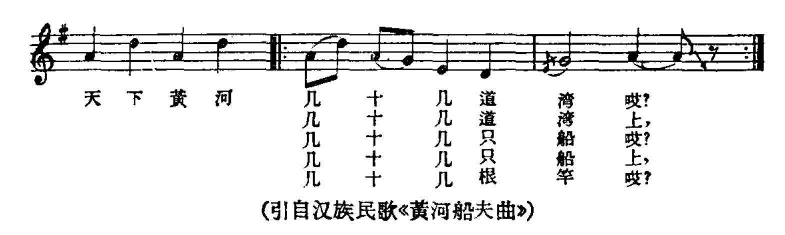


这首歌每句都以G做韵，使G十分稳定（它的音列是：♭E ♭B F C G。G处于角的地位。所以是角調式）。

但造成稳定感还有一种更巧妙也是更重要的方法。那就是通过輪流地强調某个音上下純四五度的另外两个音，来衬托出它的稳定性。所謂“强調”，就是做韵、停頓、拉长，或是用在强拍上、重音上。这样一衬托，即使这个音很少出現，根本沒有被强調，甚至根本沒有出現，它也仍然不失其为主音，因为只要拿它来結束曲調，就会稳定。我們看一看下面这首《信天游》：



整个曲調的主音（F），在上句中已經暗示出来，这是因为輪流地强調了C（第1、4小节）和♭B（第2小节）。再看一看《黃河船夫曲》的中間一大段：



（引自汉族民歌《黃河船夫曲》）

这个不断反复的短句，每一次的結束都给人未完的感觉，这是因为，一方面虽然每次都用A开始和結束，另一方面却每次都在結束前的强拍上拉长G，这样一来，两个音就都不稳定，而使D得到了稳定性。尽管D每次都出現在弱拍或后半拍，它仍然处于主音的地位，因为如果用它来結束，就稳住了❶。

主音的上方純五度，即下方純四度，称为属音；主音的上方純四度，即下方純五度，称为下属音。主音、属音、下属音，三者都有确定主音的作用，也就是确定調性的作用❷。主音以它自己給自己造成的稳定性来确立調性，属音和下属音則是通过它們互相对比給对方造成的不稳定性，以及它們跟主音的最亲密的純四五度关系，而共同衬托出主音的稳定性，从而确立調性。这种确立調性的作用，称为功能作用。主、属、下属音都有功能作用，所以都是"功能音"。功能有稳定和不稳定之分，主功能是稳定的，属功能和下属功能是不稳定的。用属音和下属音来衬托主音的方法，也就是用两个不稳定功能共同来显示調性的方法，称为"功能圍繞"。在五度相生調式体系里，这种方法十分重要。

确立調性的两种方法——功能圍繞和强調主音——可以配合在一起使用，这样，調性就更容易明确了❸。如果三个功能音配合起来，构成曲調的骨干，那末尽管曲調不用主音开始和結束，調性仍是明确的，因为构成曲調支点的三个音連續地发生純四五度的关系，它們合在一起

---

❶ 我們不妨用下面的唱法来代替最后一小节，这样就可以发現D是最稳定的。



❷ 調性是主音的音高，这个音高可以用音名表示，也可用唱名表示。

❸ 两种方法在一个曲調里不相配合而相矛盾的情况也是有的，这时造成一种特别的調式交替。参閱第五章譜例《妹不嫁人想什么?》、《青春一去不回来》，見本书第100頁。

确立了調性。例如下面这三个曲調：汉族河套地区的爬山調《情別》、蒙族哲里木盟的宴歌《清凉酒》、苗族貴州的《大定山歌》，听了以后，凭听觉的直感就觉得結束音并不是主音。



如果要对“主音在哪里？”的問題作理智的分析，那么只要把曲調的支柱音按五度关系順次排列，居中的就是主音。例如：《情別》的支柱音是G D A，D就是主音。其余两首歌曲的支柱音是A E B，E就是主音。

古代文人的作曲理論中有所謂必須用主音“起調毕曲”的規則，現代有些人也就用这个观点来分析民歌的調性。在这些生动活潑的民間曲調面前，这种規則显得多么干癟！这样套用又是多么牵强！

三个功能音合在一起，組成調式的核心，是好几个調式所共有的骨架，可以称为“調式骨架”。有了这个概念，一些三声音阶的民歌的調式組織就得到了明确的解釋。下面这两首陝北民歌《綉荷包》❶，是三声音阶的。

綉　荷　包



綉　荷　包



所謂三声音阶，不仅是説只用三个音，而且指这三个音連續地发生純四五度关系。在这两首歌里，三个音按五度关系的順次排列則是 F C G。曲調的主音，正是C，所以三个音合起来恰好构成調式骨架❷。在这种情况下，就不必书呆子气地来討論：这是徵調式还是商調式呢？还是羽調式呢？它既不是这調式，也不是那調式，而是三个調式所共同的骨架。它可能发展成徵調式，也可能发展成商調式或羽調式。如果把陝北各县的《綉荷包》作一番比較，就能看到这几种发展可能的实际运用。

在理解了以上几个問題的基础上，来看下面这首山西山歌，就容易清楚了。

---

❶ 譜上的調号，是为照顾首調唱名的习惯而写的，并不涉及調式問題的本质。

❷ 三声音阶而以某一端的音作主音的情况，也是有的，那样就不等于調式骨架了。詳見第四章(第79頁)。

信天游



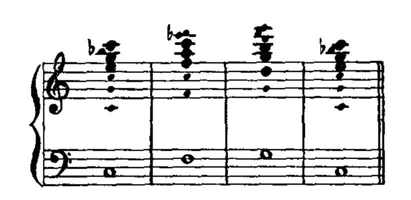
結束音虽然有某种程度的稳定感，但这只是音調上的稳定性，联系整个曲調来听，它却不是太稳定的，沒有能成为全曲的中心音。由于在A上两次停頓，由于强調D的次数更多，所以在G上結束只能衬托出D的中心地位。这支曲調的主音是D，而它的調式組織呢，仍然是“調式骨架”。把这曲調跟前面的《情別》比較一下，就可以清清楚楚地看到，調式骨架怎样成了羽調式的骨架。如果用五度相生的音列来表示它們的关系，那就是：

```
下
属　主　属
‖　 ‖　 ‖
G — D — A　　（山西《信天游》）
F ← C ← G — D — A　　（河套《情別》）
宫　徵　商　羽　角
```

假若按过去一些封建文人的說法：1．“起調毕曲”者为主音，2．宫音不可少；那我們只能說这首《信天游》是“宫調式”的。这样，不但違反了朴素的直感，而且也有碍于我們发現民間曲調演变的邏輯。

三个功能音和它們的功能作用，是五度相生調式体系和大小調体系所共有的东西。正由于这些共同点的存在，两个体系才可能合理地結合起来，五度相生調式曲調才可能結合大小調和声而仍然保全自己的特性。进一步讲，我們这里的調式骨架和欧洲和声中的終止式，本质上是同一个东西，都是功能的現象，只不过前者是表現在单音曲調里的，后者是表現在和声进行里的。单音的功能作用，和弦的功能作用，

两者有同一性。大家知道，每一个乐音是由基音上的一系列泛音組成的，这些泛音就組成了和弦，因此，在調式骨架的三个单音里面，就潜藏着終止式的三个和弦（自然大調的）：



无論是单音还是和弦，一个調性的三大功能的实质都是：属功能和下属功能彼此在音响上形成一定程度的差异、对比、矛盾，因而在音乐进行中共同起推动的作用，而主功能則由于在音响上跟两者都有最亲密的关系、最多的共同点，而造成平衡、稳定。

有人认为“属”和“下属”的概念在我們的調式体系里是沒有意义的，理由是，某些曲調里不强調属音或下属音，某些調式甚至缺少属音或下属音。其实，終止式也不一定都是完全的，有不用下属和弦的正格終止，也有不用属和弦的变格終止。决不会因为某些乐曲正格終止用得多，下属和弦就不成其为下属，也决不会由于变格終止用得多而使属和弦不成其为属。同样道理，属音和下属音的概念，也决不会因为某些曲調或調式里少用或不用而丧失意义。这两个音可能有一个少用或不用，但它的功能作用是不会失去的，因为，它由于跟主音有着純四五度的最密切的亲属关系而具备提示調性（加强主音的稳定性）的能力。“属”和“下属”这两个名称，正指明这两个音的功能作用。

上面談了主音、調性、功能音。下面要談一談功能音以外的音。

功能音以外的音不能加强主音的稳定性，因此沒有直接的功能作

用❶。它們的作用，是丰富曲調的色彩，造成不同調式的特征。这种作用，可以称为“色彩作用”。这些音，都可以叫“色彩音”❷。

色彩是由这些音跟功能音之間一定的音程距离造成的。我們知道，在五声音阶的曲調里，旋律进行的音級距离是大二度和小三度❸。色彩音和功能音之間的距离，也正是大二度和小三度。在五度相生調式体系里，旋法的基本原則簡单地說来就是：色彩音以大二度或小三度的音程距离依賴于功能音。除了依賴的方式十分多样❹以外，大二度

---

❶ 其中两个音有間接的功能作用。屬音的屬音能加强屬音的稳定性，也就是对屬音有功能作用。通过屬音对調性的功能作用，它間接起功能作用。下屬音的下屬音与下屬音的关系，也是如此。其余的音对本調性則沒有功能作用。

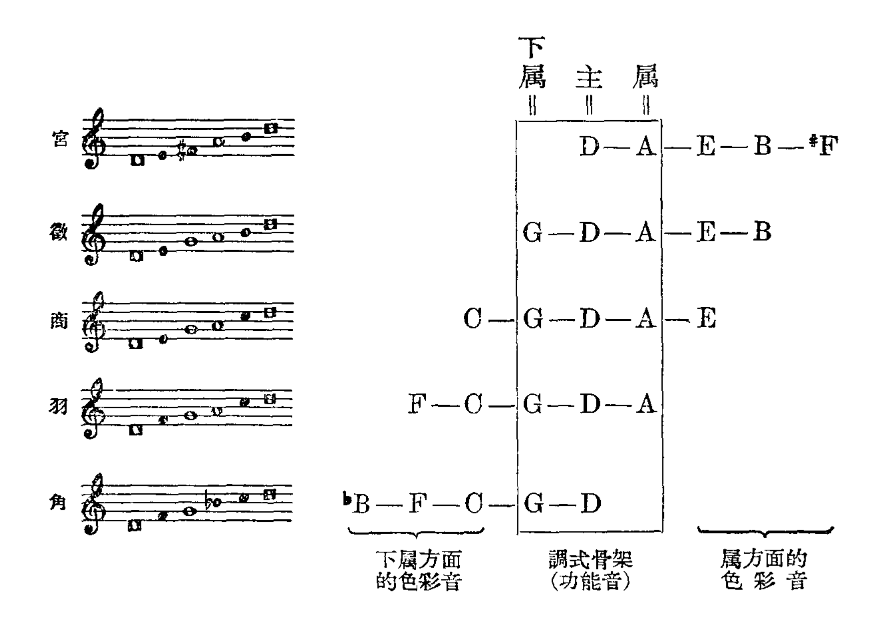
❷ “色彩”一詞在这里不是指調式以外的变音或滑音，也不等于曲調里的裝飾音，而是指調式本身所具有的色彩，即各个調式賴以互相区别的各种色彩。

❸ 大二度算一級，小三度也算一級。細細玩味起来，“小三度”这名称跟它在这里所代表的概念是不相称的，这个“三”字跟以五声音阶調式为基础的旋律进行并无本质上的联系。从調式結构的观点来看，“大二度”是一个較小的二度，“小三度”是一个較大的二度。推算下去，“大三度”是一个較小的三度，“純四度”是一个較大的三度。只是为了适应現代乐理的习慣，我們仍用“小三度”、“大三度”这些名称，但在观念中必須明确：“小三度”只是一个記譜形式，它的含义只是“一个半全音”那么大的音程，这个音程在实质上却是二度；“大三度”才是眞正的三度，但实质上却又是較小的三度。只有透过名称的外壳抓住概念的实质，才不致在理論上搞錯。以上关于五声音阶調式中“小三度”、“大三度”概念实质的分析，实际上是从另一个角度說明了五度相生律和純律的三度音程的本质区别。从对实质的分析可以看出，所謂“宫調式有大調性，羽調式有小調性”的說法，包含着双重的錯誤：不仅把五度相生律和純律的三度音程的本质区别混淆了，而且把五度相生調式結构的音程大小弄顚倒了。同主音的宫調式和羽調式相比較，除了屬音相同以外，其余每一对相应的音級都是宫調式的較低，羽調式的較高（参閱下頁图表中的宫調式和羽調式的第二、三、五級：宫調式的E #F B低于羽調式的F G C）。如果一定要根据音阶某几級音的音程大小来辨別調式性格的不同，那倒应該反过来說：宫調式是小的，羽調式是大的。这样才不受記譜形式的欺騙，合乎調式結构的事实。

❹ 由于色彩音在节拍方面和旋律綫条中的不同处境，形成对功能音的不同依賴方式。詳見第三章。

和小三度的位置安排基本上有两种情况。譬如說，主音和下属音的純四度距离中，可以安插一个色彩音，这时就有两种安插法，一种是使它跟主音成大二度而跟下属音成小三度，另一种是使它跟下属音成大二度而跟主音成小三度。这两种情况，造成两类色彩。

两类色彩可以按照五度相生的观点来加以分析。实际上，一类色彩是向属方面相生的結果，另一类色彩是向下属方面相生的結果。为了使这个道理了如指掌，我們取同一个音为主音（为乐理的方便，取D）来观察五个基本調式。



我們看到：凡是在属方面出現的色彩音，它或者在功能音"上方大二度"，或者在功能音"下方小三度"，即使是最远的一个（♯F），也可以跟属音发生"下方小三度"的关系。可見功能音的"上方大二度"和"下方小三度"，可以用来概括属方面相生所得到的色彩音。它們是同一类

色彩，差别仅仅在五度相生次数的多少：两次生大二度，三次生小三度。

另一方面，凡是在下属方面出现的色彩音，它或者在功能音"下方大二度"，或者在功能音"上方小三度"，即使是最远的一个（^{b}B），也可以跟下属音发生"上方小三度"的关系。由此可見，功能音的"下方大二度"和"上方小三度"则可以用来概括下属方面相生所得到的色彩音。它們又是同一类色彩，差别也仅仅在于五度相生次数的多少。

这两类色彩，可以用什么名称来称呼呢？我們不妨从色彩和調式的关系来考虑。从上面的图表可以看到，在商調式里，两类色彩兼而有之，因此"商"这一名称不能代表单独的某类色彩。又可看到，在宫調式和角調式里，各有一个特别远的色彩音不可能跟任何功能音发生"大二度"的关系，即是說，这两个調式并不是每一个色彩音都能同时代表"大二度"和"小三度"两种音程距离。每一个色彩音都能同时代表这两种音程距离，而全部色彩音都属于同一类色彩的調式，就是徵調式和羽調式。譬如說徵調式吧，它的两个色彩音是同一类的，而且每一个色彩音都既是某一功能音的"上方大二度"，又是另一功能音的"下方小三度"。羽調式也是如此，不过方向相反罢了。这样看来，"徵"可以代表属方面的色彩，"羽"可以代表下属方面的色彩。由此我們就得到了这样两个概念："徵类色彩"，即功能音的上方大二度及下方小三度；"羽类色彩"，即功能音的下方大二度及上方小三度。

至此，"徵"和"羽"这两个字，又包含了更深一层的意义。它們不仅指个别的音，也不仅指个别的調式，而已經进一步成了整个調式体系的基本色彩的概念。那就是說，不仅是在徵調式里有"徵"类色彩，在羽調式里有"羽"类色彩，而且，在商調式里还有"徵"、"羽"两类色彩的混合，在宫調式里则有"徵"类色彩的进一步发展，在角調式里有"羽"类色彩的进一步发展。两类色彩各有其萌芽状态，这我們将在討論四声音

阶时专門加以研究；它們也各有其更复杂的形态，以及互相掺合融汇的复杂情形，在六声音阶和七声音阶里面我們都将看到。

讲到基本色彩，有一件事对我們很有启发。在我国最古老的戏曲剧种之一的秦腔里面，通过长期的艺术实踐已經形成了互相对比的两大調式观念，即"花音"和"哭音"。安波同志在整理分析秦腔調式以后写道："我认为花音可以叫做 5 3 6 調式，哭音可以叫做 5 4 7 調式。"[1]大家知道，哭音的"7"在实际演唱演奏中都趋近"♭7"。这两类調式，主音都是"5"，也有共同的四五度音"1"和"2"。它們的对比正在于：花音用主音下方小三度的"3"和上方大二度的"6"，哭音用主音下方大二度的"4"和上方小三度的"♭7"。安波同志所作的判断，实质上就是表明了：花音和哭音的对比，是在同主音条件下的色彩对比，而造成两类色彩的音程距离，正是主音上下的大二度和小三度。所以，在戏曲音乐长期实踐中所形成的"花音"、"哭音"这两个概念，其实质就是徵类、羽类的基本色彩。

徵、羽两类基本色彩，是比五个基本調式更为基本的东西。两者的互相对比、調换、結合、融汇以及各自向复杂形态的发展，构成了五度相生体系全部調式的各种色彩和色調；正如在大小調体系里，大小三和弦的互相对比、調换、結合、融汇以及向两极发展，是大小調体系各种調式色彩与和声色彩的两大泉源一样。每一調式体系都有两种互相对立的基本色彩，使調式的生命万古常青，这是两个調式体系共同的結构原则；但每一調式体系又都有自己的基本色彩，在那里是大小三和弦（基于純律的大三度与小三度）的对立，在这里是徵类、羽类色彩音（基于五度相生律的大二度与小三度）的对立，这又是它們結构的具体的不同。

[1] 安波：《秦腔音乐》。上海海燕书店出版，第11頁。

徵类、羽类色彩音，在音調上是不稳定的，它們傾向于邻級的功能音。前面我們曾討論过属与下属功能音的不稳定性与傾向，那是指曲式上的、句法上的不稳定性与傾向；現在我們所指出的色彩音的不稳定性与傾向，則是指音調上与旋法上的。这是两种不同的东西；必須用这两个不同的概念，才能全面地解釋調式中各音級的傾向問題。总的来讲，除了主音以外，調式中的各級音都不稳定，但这不稳定又有具体的不同：属音和下属音，是功能邏輯上的不稳定音，在曲式結构上依賴于主音，对主音有句法上的傾向，但它們在音調上是稳定音，是旋律进行中的支点（在某些情况下，只用其中之一作支点）；所有的色彩音，則連在音調上也是不稳定音，在音調进行中依賴于邻級的功能音，对功能音有旋法上的傾向。

現代的某些外国理論家在分析調式各音級的傾向时，提出了这样两个概念：把大小調各級非支柱音跟支柱音之間的二度联系，称为“旋律联系（狹义的）”，其所表現的傾向称为“旋律傾向”；又把主音上五度的支柱音对主音的傾向称为“和声傾向”。“和声傾向”一詞，在一般人的理解中，仅指和弦对和弦的功能性依賴关系，但这些理論家則用这个术語来兼指旋律音之間的純四五度依賴关系。主音以外的支柱音，一方面是音調的支点，邻近的音級傾向于它（这是“旋律傾向”），另一方面自己又傾向于主音（这是“和声傾向”）❶。这个看法是值得我們参考的。

---

❶ 对于“和声傾向”这一名詞，他們认为：这一名称的局限性在于只說明了該現象的一个方面——和弦之間功能关系的基础。但不应忽視，各音之間的四五度依賴关系也表現于旋律进行中。这种依賴关系也是民間音乐的調式所固有的。在这些調式里，調式骨架的第二个音虽然具有音調支点的意义，使在旋律上与它相联系的非支柱音从属于自己，但同时它自己又在或多或少的程度上从属于調式的基音。

以上对調式体系的概括性分析中，不仅提出了主音和音列这一对概念，还提出了功能音和色彩音这一对概念。功能音和色彩音，是調式里对立的两方面，双方是互相矛盾而又互相依赖的。功能音使調性明确，但不能丰富調式；色彩音使調式丰富，但不能明确調性。功能音是这对矛盾的主导方面，如果沒有功能音，某一調性就不能成立，既沒有这个調性，也就无所謂对这个調性的色彩作用，所以也就沒有什么色彩音可言。但色彩音也是調式結构中不可缺少的一个方面，因为如果沒有色彩音，只剩下光禿禿的調式骨架，那也就沒有了这个調式和那个調式的区别，也就談不到什么調式体系了，“調式”这个概念也沒有什么內容了。

把調式的結构划分成这样两个方面，是不是太机械了呢?

在这个問題上，某些外国音乐理論家的下面的看法是值得参考的。他們认为：尽管調式的結构十分多样，組成調式的各音总是分成一些支柱的和一些非支柱的。調式內部組成的基本原则也在于此，若沒有这个原则，調式就不成其为調式。音的这种分化在某些情况下表現得很确定，在另一些情况下較不确定，但总是存在的。例如：在音域不太寬的調式中，能遇到只有一个支柱音的調式，音域扩大时，就有必要有第二个支柱音，它距离第一个支柱音为三度、或四度、或五度。这种双重的調式支柱形成稳定的調式骨架，調式中其他不稳定的音，就在音調上这样或那样地从属于这个骨架。当然，这种說法包括对大小調体系的民間調式結构原则的概括，沒有单指五度相生調式体系。在大小調体系里，主音上的三度音也完全可以成为一个支点，因为那里的三度音是純律的三度，跟主音也有最直接的亲属关系，所以也能在音調上稳定。在这局部問題上，两个体系有所不同。尽管如此，总的看来，这里提出的調式結构的基本原则——調式音总是分化为支柱和非支柱——在我

們的調式体系中也是存在的。

当然，如果只知道矛盾的分化和对立，而不懂得矛盾的統一和轉化，那就不免要导致机械的观点。

在五度相生体系里，功能性和色彩性在純四五度亲属关系的基础上統一起来。功能性和色彩性的质的区分，是五度相生的量的差别的結果：跟主音的直接的純四五度亲属关系使音表現出功能性，跟主音的間接的純四五度亲属关系則使其表現出色彩性，亲属关系越間接，色彩越濃艳。

因此，近的色彩音也能表现出間接的功能作用。这里所指的是主音上下大二度音。主音上的大二度音，是徵类色彩音中最近的一个，是属音的属音，它能够使属音稳定，而通过加强属音，能間接地显示出主音的中心地位。同样道理，主音下的大二度音，是羽类色彩音中最近的一个，是下属音的下属音，它能通过加强下属音而間接显示出主音的中心地位。必須說明，这种間接的功能作用只有在調式骨架十分稳固的条件下，才能成立，否則，主音的中心地位就要被动搖：如果下属功能不稳固，重属音的强調就会使主音中心移到原先的属音上，反之，如果属功能不稳固，重下属音的强調又会使中心移到下属音上，这样，它們就只是获得了直接的功能作用，轉化为新的功能音，而沒有可能对原先的調性起間接的功能作用。所以，間接的功能作用只可能是“副功能作用”。主音上下大二度这两个色彩音，在一定的条件下，可以兼有副功能作用。前章所举的«小白菜»，第三次停頓是在主音上的大二度，而且它的前后都是属音，形成純四度跳进，因此这个音有一定的功能性；但同时，上句的韵落在下属音上，前后的調式骨架是很明确的，主要的調性并沒有被重属音所动搖，于是，这种功能性就处于副的地位，表现为对原調性的間接功能。再如蒙族的«“国兵”歌»：

“国 兵” 歌



整个曲調的調式骨架十分稳固，G是属音，F是下属音。現在我們把第11小节跟第5小节联系起来观察一下。第11小节的F♭B♭E F，是第5小节的C F ♭B C的模进。如果說，由于純五度跳进，第5小节的F的功能性表現得特别强烈，那么，第11小节的♭B也表現了一定的功能性；前者是直接功能：下属，后者是間接功能：重下属。

反过来說，属音和下属音在音調进行上也能表現出跟色彩音一样的音程关系。属音向下属音进行，跟徵类色彩音下行解决一样，都是下行大二度；下属音向属音进行，又跟羽类色彩音的上行解决一样，都是上行大二度。这种一致性，提供了音調发展时彼此模进的可能❶。也正由于这种一致性，当主音轉移到下属方面时，属音就轉化成徵类色彩音，当主音轉移到属方面时，下属音就轉化成羽类色彩音。

功能音和色彩音可以互相轉化。色彩音如被过分强調，就会模糊原来的調性中心，一旦强調到超过原来的功能音，那就会夺取原来功能音的稳定性，自己在音調上稳定起来，变成功能音，这样就造成主音的轉移，形成調式交替或轉調。色彩音原是調式結构的矛盾的非主导方

❶ 例子可举：1. 河北《小白菜》(本书第5頁)第2小节的C ♭B ♭A，第4小节的G F ♭E是模进。这里的主音是♭E，属音♭B到下属音♭A的进行，恰如徵类色彩音F到主音♭E的进行。2. 福建《采茶灯》(《中国民歌》第86頁)第3小节的B A B，第6小节的♯F E ♯F也是模进。这里的主音是B，下属音E依附于属音♯F的音調，恰如羽类色彩音A依附于主音B的音調。

面，一旦翻过来变成主导方面，原来的調性就被推翻而确立起新的調性，这就是調性的轉移。对于新的調性来說，原来的色彩音（或其一部分）成为功能音，原来的功能音（常是其一部分）成为色彩音。

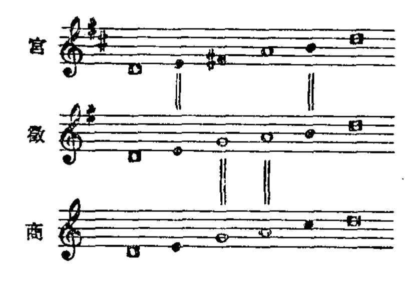
第 三 章

基本調式的結构

徵調式和羽調式，都有完全的調式骨架和統一的調式色彩。它們是五个基本調式中的两种典型。其他的調式，或者是調式骨架不完全，或者是調式色彩不統一，可以看作两种典型的变化形态。从統計数量来看，用这两个調式的民間曲調是最多的；从使用的地区范圍来看，这两个調式也是最普遍的。

徵調式和羽調式的色彩是互相对比的，因此，它們的音阶构造也是互相顚倒的。

徵調式，如果跟它两邻的調式取同主音来比較，那就可以看到：它的調式骨架和一方面邻近的商調式里的沒有区别，它的两个色彩音又和另一方面邻近的宫調式里的沒有区别。



可見，它沒有什么可以借以区别于邻近調式的局部的特征。它的特征

表現在整体上，那就是徵类色彩的单純性——1．只有徵类色彩，沒有羽类色彩；2．色彩音都在主音的邻級，沒有不在主音邻級的第三个色彩音。从音阶形式方面来說，这个特征就是：除了主音上方的大二度、下方的小三度以外，就只剩下主音上下純四五度的功能音，而再沒有别的色彩音❶。

我們沒有把功能音算做徵調式的特征。这是因为，省略功能音不

---

❶ 徵調式音阶的記譜，有三种都可以不需要用临时升降号，换言之，它的唱名可以有三种办法，都不会遇到变音。用簡譜来說，这三种記譜就是：

5 6 1 2 3 5

1 2 4 5 6 1

2 3 5 6 7 2

习惯上是避免唱"4"和"7"的，所以普遍地把它的主音唱"5"。

避免唱"4"和"7"的情况反映到五綫譜的調号上，就是：1．調号的最后一个♯或♭，一定是虛設的，但也仅仅虛設最后一个。2．如果沒有調号，F和B的位置上就不記音符；如要記，就必須虛設♭或♯。这种标記調号的办法，現在公认为是标准的。另外两种非标准的（但并不歪曲曲調，因而也不应該看作錯誤的）办法是不虛設任何♯、♭，或最后两个♯、♭都虛設。以上所讲的情况，普遍存在于五声音阶調式曲調的記譜問題中。

也有个别歌曲，在流傳的时候，它的唱名并不按照今天通行的唱名办法，因此唱这支歌的唱名习惯就不符合一般的唱名习惯，这种矛盾容易造成調式的錯覚。在汉族地区广泛流傳的《苏武牧羊》便是一例。它的一头一尾都是徵調式，但主音唱"1"。



这里的調号是一个♭，这并不是虛設的。如果移高大二度（1＝G），那么不仅♯是虛設的，連B音的位置也是空着不記音符的，那就相当于虛設两个♯的情况。

会改变徵調式的性格。属音可以不出現:❶



下属音也可以不出現:



徵調式的性格都不会因此而有所含糊(只要主音明确)。

由于徵調式的特征在于徵类色彩的单純性，所以它的色彩音可以随便省略一个,只要出現一个,不論是哪一个,都能使人感到是徵調式。例如河北梆子里常用的音調:



只有主音下方小三度一个色彩音，就显示了徵調式的特性。再如陕北信天游所常用的音調:



只有主音上方大二度一个色彩音,单凭这一个音,就已經显示了单純的徵类色彩,所以这里已經具备了徵調式的性格❷。

借着徵类色彩音的运用，徵調式的性格可以在最短小的音調里表現出来。下面指出一些这样的音調，順便把色彩音的各种用法列举一下:

---

❶ 为了更自然地感受調式性格，最好不用唱名,而哼出或彈奏出这个音調。所以，这里不标記任何調号。下面三例同此。

❷ 关于这个例子和前面那个省略下属音的例子，到下一章討論四声音阶时，还要細談。

一、助音　前后的拍子(或較强的节拍地位)上是同一功能音，色彩音是它的邻級，居于后半拍(或較弱的节拍地位)。它給旋律以装飾，造成波紋。



(均引自陝北民歌“打黃羊”調《拥护八路軍》)

前者是“上助音”，后者是“下助音”。也可以把上下两个助音并在一起用；这就形成了“环繞音”：



(引自江西民歌《送郎当紅軍》)

二、經过音　前后的拍子(或較强的节拍地位)上是两个不同的功能音(相距純四度)，色彩音是它們之間的共邻，居于后半拍(或較弱的节拍地位)。它使旋律进行平滑，造成流动感。



(引自陝北“信天游”《横山里下来些游击队》)



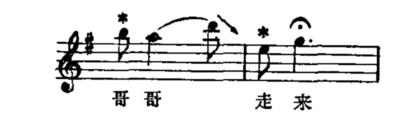
(引自河南民歌《王大娘釘缸》)

---

❶ 为便于建立同主音綜合观念，本章正文所引的曲例一律放在以 D 为主音的音高位置上。又为适应記譜和唱名的习惯，徵調式一律虛設一个♯，羽調式一律虛設一个♭，等等。

前者是下行时的經过音，后者是上行时的經过音。后一例中，色彩音后面的功能音(G)虽处于后半拍，但色彩音却居于更弱的节拍地位上，所以仍是地道的經过音。

三、倚音　色彩音加在它邻級的功能音之前，并居于較强的节拍地位。它加强旋律中的色彩和对比的因素，造成新鮮感或强烈的表情。



(引自陕北"信天游"《哥哥走来妹妹照》)



(引自汉族民歌《苏武牧羊》)

倚音可以延迟解决，这样就更加强了色彩音的对比作用和表情力量：



(引自貴州民歌《薅秧歌》)

把助音或倚音跟經过音結合起来运用而构成的音調，在民間旋律中到处可見。助音跟經过音結合的例子：



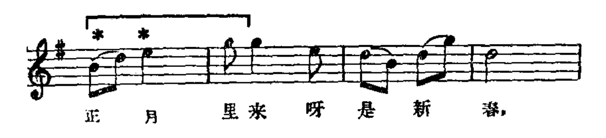
(引自陕北"信天游"《横山里下来些游击队》)

倚音跟經过音結合的例子：



(引自青海"搬船調"《人民公社閃金光》)

不过在大多数情况下，加了倚音以后，功能音就退居到較弱的节拍地位上，經过音反而在节拍上比它强，因此色彩音就大为突出，增强了对比性，也不太像經过音了；但它仍解决到后面在节拍上比它强的功能音，这方面仍保留着經过音的标志。

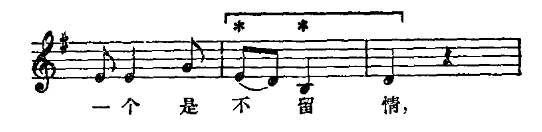


(引自陝北民歌"打黄羊"調《拥护八路軍》)



(引自汉族民歌《孟姜女》)

倚音跟助音相結合，以及跟上下助音合并而成的环繞音相結合，也会产生类似的情况：



(引自江西民歌《送郎当紅軍》)



(引自河北民歌《十朵鮮花》)

助音、經过音、倚音三种用法揉合在一起，可以构成异常秀丽的音調。



（引自江苏民歌《茉莉花》）

有的色彩音兼有助音和倚音的意思：它的前后是同一功能音，跟它前面的那音相比，它居于較弱的节拍地位，这些都是助音的标志；但同时，它跟它后面的那音相比，却相对地居于較强的节拍地位，这又是倚音的特点。



（引自陕北民歌《打寺儿畔》）

同样道理，有的色彩音兼有經过音和倚音的意思：



（引自陕北民歌《打南沟岔》）

在这种情况下，倚音的意思还可以由于切分的节奏或类似切分的进行而被加强：



（引自藏族弦子曲《当哩哦》）

（引自安徽“滚歌”《喜坏了刘大媽》）

四、甩音　即不解决的助音——色彩音跟在它邻級的功能音之后，并居于較弱的节拍地位，在它之后，并不进行到邻級的音。它使旋律活跃、富于生气。



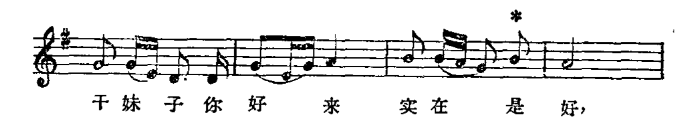
（引自陝北民歌《东方紅》）

甩音可以用在句末或乐节末尾。在这个色彩音之后，下一句或下一乐节开头的音，也可能是它邻級的功能音，即使如此，它們两个在音調上也不屬于同一单位，所以也不能因此把这个色彩音算作助音或經过音。句末或乐节末尾的甩音，可以特别称作"甩尾"。它的表情作用不同于一般的甩音。它裝飾停頓音，消除或减弱結束感。



（引自湖北民歌《打硪歌》）

五、折音　即无准备的助音——色彩音出現在它邻級的功能音之前，但居于較弱的节拍地位，在它之前，并不是邻級的音。它使旋律婉轉、富于彈性。



（引自陝北"信天游"《崖畔上开花》）



（引自陝北民歌《秋收》）

折音可以跟倚音結合，結合的方式至少有两种。一种，紧靠在倚音之前，成为倚音的“先現音”：



（引自陝北民歌《五哥放羊》）

另一种，紧跟在倚音之后，使倚音延迟解决，并跟它一起构成对后面功能音的“环繞音”：



（引自陝北民歌《运盐》）

折音跟甩音可以組織在一个音調单位里，这样的音調听起来是非常柔韌灵活的：



（引自陝北民歌《翻身道情》）

它們还可以紧接在一起，构成“甩折音”。这样的音調，特别委婉；速度較慢时，可以很凄惻：



（引自陝北民歌《翻身道情》）

速度較快时，可以很俏皮：



（引自河北民歌《散花》）

当然，除了以上列举的五种用法之外，助音、經过音、倚音、甩音、折音相互之間还可以有其他的許多結合方式，提供无比丰富的表情可能，这里远沒有全部搜罗进来。除了这五种可以說是比較普通的用法以外，色彩音还有一些比較特殊的用法，下面举出三种：

一、轉位进行　本来应該是上行小三度或下行大二度解决的，由于音程轉位，却变成了下行大六度或上行小七度。这种进行之所以特别，不单在于大跳，而且在于大跳的解决——它跟甩音、折音的不同就在于此。旣是大跳，又是解决，这样就表达了一种特别激动的情感。



(引自山西“爬山調”《一心向着毛澤东》)

二、意外进行　本来应該解决到邻級的功能音，却避开了它，而进行到非邻級的功能音。这种情形如果发生在主音下方小三度那个色彩音上，就会出現一个罕見的大三度跳进。这不是我們这个調式体系里旋法的慣例，而是特殊的。它带来非常奇特的色調。



(引自陝北“秧歌調”)

❶ “山”字上的B音，是轉位的倚音。第3小节“呀”字上的B音，还可以算作甩音，不过由于它前面的功能音之前又加了倚音，甩音的意思已經減少了。第2小节“呀”字上的E音，则由于切分节奏，已經沒有一点甩音的意思了，它所处的地位，本来是倚音兼經过音，現在它后面的功能音轉了位，造成它大跳解决。

❷ 照慣例，这个B音是屬音A前面的折音，但如果眞的到了屬音，这旋律就过于激昂，毫不舒坦了。

三、作句末或乐节末尾的停頓音　作韵、作頓的，本来应該是功能音，現在用色彩音来代替它們，就使这整个乐句或乐节結束时在音調上不稳定，成为一个迫切需要解决的乐句或乐节，因而加强了它在曲式上、句法上的不稳定性和傾向。这样，就能造成曲式中的轉折或高潮，或造成其他对比性的因素。



（引自湖南民歌《浏阳河》）



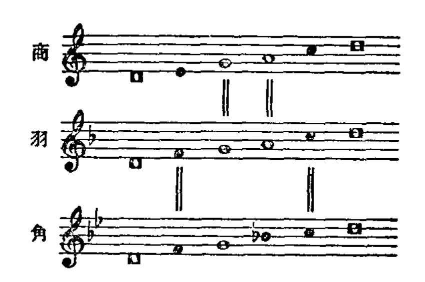
（引自陝北民歌《翻身道情》）

但是，如果想保持原来的調性，以色彩音作韵、作頓在整个曲式結构中就只能是个别的、占劣势的，否則，它就会轉化为新的功能音，而导致調性的轉移。通常，色彩音用作頓或用作韵是在曲調进行到四分之三左右的时候，而且只用一次。像上面所举的連續在色彩音上停頓的情況，是很少見的；它要求調性确立得十分穩固作为前提。

以上是徵調式。下面談一談羽調式。

关于羽調式，要談的問題跟徵調式几乎完全相同，但具体所指的音程的上下方向却又恰恰相反。

羽調式，如果跟它两邻的調式取同主音来比較，可以看到：它的調式骨架和邻近的商調式里的沒有区别；它的两个色彩音又和邻近的角調式里的沒有不同。



可見，它也沒有什么可以借以区别于邻近調式的局部的特征。它的特征也表現在整体上，那就是羽类色彩的单純性——1．只有羽类色彩，沒有徵类色彩；2．色彩音都在主音的邻級，沒有不在主音邻級的第三个色彩音。从音阶形式方面来説，这个特征就是：除了主音下方的大二度，上方的小三度以外，就只剩下主音上下純四五度的功能音，再沒有别的色彩音❶。

我們沒有把功能音算做羽調式的特征，因为省略功能音不会改变羽調式的性格。下属音可以不出現：

❶ 羽調式音阶的記譜，不需要用临时升降号的也有三种：

6 1 2 3 5 6

2 4 5 6 i 2

3 5 6 7 2 3

习慣上是主音唱“6”，但唱“2”的情况也不是个别的，尤其是在从同主音的商調式轉过来以后。例如云南民歌《雨不洒花花不紅》的末尾：



这里，最后两个♯都成为虛設的了。

在陝甘宁一带民歌的記譜中，由于某些記譜人习慣于秦腔、郿鄠音乐中的唱名办法，也由于歌唱者往往把主音上小三度的音級唱得偏高，就出現了把羽調式音阶記作：5 ♭7 1 2 4 5

❶



属音也可以不出現：



羽調式的性格都不会因此有所含糊（只要主音明确）。

由于羽調式的特征在于羽类色彩的单純性，所以它的色彩音也可以随便省略一个，只要出現一个，不論是哪一个，都能使人感到是羽調式。例如我国西南各族的山歌中，常能听到这一类的音調：



只有主音上方小三度一个色彩音，就显示了羽調式的特性。再如下面这几个选自不同地区的音調：

的奇怪現象。例如陝北民歌《媳妇受折磨》的記譜（見何其芳、張松如选輯的《陝北民歌选》第258頁）：



这种記譜，給許多人造成調式的錯覺。我們必須再次强調，主音的唱名并不等于調式，調式是主音和音列之間的音程关系；唱名的改換如不改变曲調的音程結构，調式是不会因此改变的。

❶ 为了更自然地感受調式性格，最好不用唱名，而是哼出或彈奏出这个音調，所以这里不标記任何調号。



一听就能感到是羽調式的。因为单凭主音下的大二度这个色彩音，就已經显示了羽类色彩的单純性❶。

借着羽类色彩音的运用，羽調式的性格也可以在最短小的音調里表现出来。下面順着色彩音各种用法的次序，列举一些这样的音調：❷

助音：上助音和下助音：



（引自云南民歌《赶馬調》）

上下助音合并而成的环繞音：



（引自四川民歌《跟着太阳一路来》）

---

❶ 关于这几个例子和前面那个省略属音的例子，到下一章討論四声音阶时，还要細談。

❷ 各种用法对表情所起的作用，跟前面讲的一样，不再复述。当然，这并不意味着羽类色彩跟徵类色彩的表情作用是一样的。相反，由于色彩的对比，所造成的具体的表情，特别是风格色調，是迥然不同的。但我們前面所指出的各种用法的作用，并沒有涉及具体的表情和风格，而是一般地描述的。所以，这些作用不限于徵类色彩音有之，对羽类色彩音也同样适用。

經过音：下行經过音和上行經过音：



（引自藏族歌舞《幸福万万年》）



（引自貴州民歌《毛风細雨》）

倚音：下倚音和上倚音：



（引自蒙族民歌《嘎达梅林》）

倚音延迟解决：



（引自福建民歌《采茶灯》）

助音跟經过音結合：



（引自福建民歌《采茶灯》）

倚音跟經过音結合：



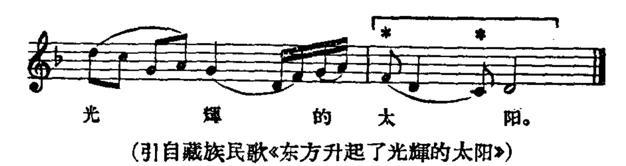
（引自福建民歌《采茶灯》）

倚音跟經过音結合时，功能音退居較弱的节拍地位，經过音反比它强，色彩音大为突出：



(引自云南民歌《赶馬調》)

倚音跟助音結合：



(引自藏族民歌《东方升起了光輝的太阳》)

倚音跟助音結合时，功能音退居較弱的节拍地位，助音反比它强，色彩音大为突出：



倚音跟上下助音合并而成的环繞音相結合：



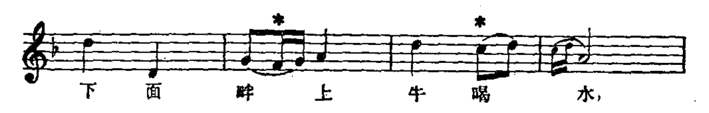
(引自蒙族民歌《普茹莱弟弟》)

倚音、經过音、助音三者揉合起来构成的音調：



(引自江西民歌《斑鳩調》)

兼有助音和倚音的意思的色彩音：



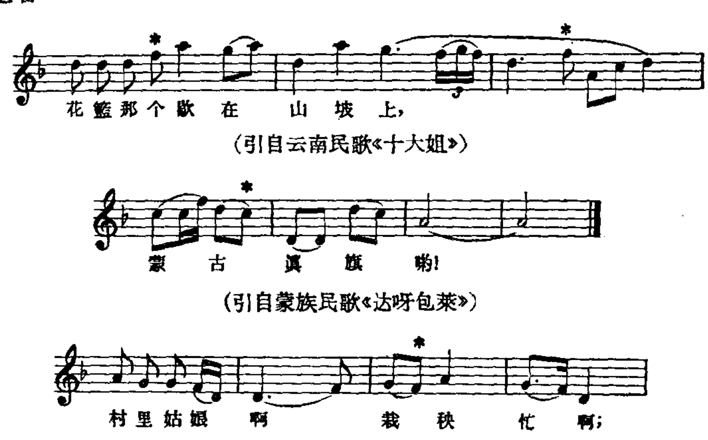
（引自陕北“信天游”《紅旗一展天下都紅遍》）

兼有經过音和倚音的意思的色彩音：



（引自湖北民歌《清江河》）

甩音：



（引自云南民歌《十大姐》）

（引自蒙族民歌《达呀包莱》）

（引自江苏民歌《五月栽秧》）

双甩音：



（引自蒙族民歌《兴安岭》）

在这个“不”字上面，如果沒有 C 音，F 音就是跟在主音 D 后面的甩音；如果沒有 F 音，C 音就只是普普通通的經过音了；但現在把 C 音安插

在F音之前，在从D音进行到C音之后向相反方向跳去，因此C音也带有甩音的意味了。这个双甩音在这里跟眺望遐思、富于幻想的情感內容十分貼切。

甩尾：



（引自藏族民歌《草原上的鮮花》）

折音：



（引自蒙族民歌《黑緞子坎肩》）

双折音：



（引自日本民歌《大島小調》）

把最后的"我可就不害怕"跟前面的"有些害怕"两处比較一下，可以知道，这里的双折音是从上下助音合成的环繞音变来的。由于把色彩音前面的邻級功能音(D)换成非邻級的(A)，这两个色彩音(F、C)就都仅仅依賴于后面的功能音，都成了折音。在日本的古老风格的民歌里，常能遇到包含这类双折音的音調。

折音跟倚音結合的一种方式，是作为倚音的先現音：



折音跟倚音結合的另一种方式，是使倚音延迟解决，构成环繞音：



(引自蒙族民歌《达呀包莱》)

(引自云南民歌《采茶调》)

折音跟甩音組織在一个音調单位里，以及甩折音：



(引自湖南民歌《尼姑思凡》)

(引自蒙族民歌《黑緞子坎肩》)

轉位进行：



(引自蒙族民歌《田和》)

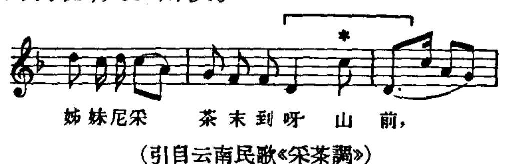


(引自云南民歌《采茶调》)

---

❶ 最后两小节的音調，往往被解釋为“小三和弦”的“分解进行”，但它在风格上、表情上、旋法含义和音律內容上，都不是那么回事。

这两个是倚音的轉位，大跳解决。



（引自云南民歌《采茶調》）

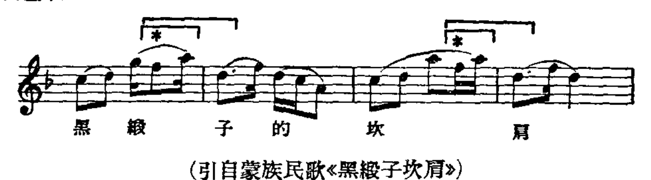
这个是助音的轉位。虽然也是大跳解决，但因为色彩音处在很弱的节拍地位上，就不那么很激动，而更多地是显得輕巧。这里好像在描繪少女們的窈窕多姿。



（引自蒙族民歌《嘎达梅林》）

这个C音本来是延迟解决的上行經过音❶，它后面的F音是解决到主音D之前出現的折音，現在把F和D一起轉位，降低八度。这样一来，这个結尾就显得非常剛勁、粗獷。

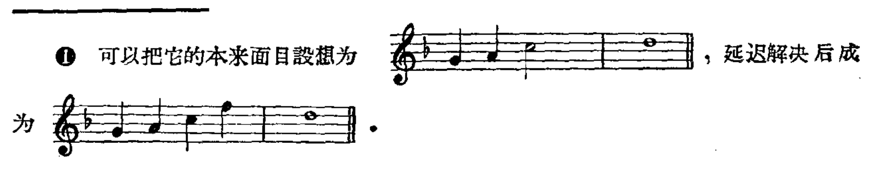
意外进行：



（引自蒙族民歌《黑緞子坎肩》）

这两个F音，本来是經过音和折音，但在解决之前却意外地跳到非邻級的功能音上。这里在风格上非常别致，在表情上帶有詼諧性。下面的意外进行是在甩尾时使用的：

---

❶ 可以把它的本来面目設想为  ，延迟解决后成为 。



（引自江苏民歌《五月栽秧》）

甩音都不解决，所以这里的"意外"不表現在色彩音往后的进行上，而表現在它紧跟着非邻級的功能音而出現，并且在音調上只跟这个音相联系。

色彩音作停頓音：




（引自蒙族民歌《兴安岭》）



（引自四川民歌"放牛歌"調《我随紅軍鬧革命》）

从以上对徵和羽两調式音調的解剖中，可以引出以下的論点：

第一、虽然远沒有把全部用法都列举出来；虽然由于摘引片断譜例，使我們沒有可能联系歌曲整体来仔細品味这些音調的表情內容和风格特点；但这些音調在表情和风格上的丰富多彩至少已經可以說明：徵类、羽类色彩音所提供的表达情感和形成风格的可能性，是非常广闊的。两类色彩，說起它們的音程距离来，极其簡单，但在民間音乐中运用起来，却是变化多端。它們的潛力，未可限量。如果我們注意到，这里不仅沒有涉及七声音阶、六声音阶，而且还沒有提到另外三个五声音阶調式，也沒有包括两类色彩互相混合的情况和它們較为发展的形态，而仅仅只分别列举了它們最单純的形态，就已經显示了这样丰富的表情和风格；如果我們試从一斑来推想全豹，那么，就有根据相信，徵

类、羽类色彩音所提供的表情和风格的潜在可能，是无穷无尽的，問題在于我們是否能善于去挖掘。当然，这絲毫也不意味着，音乐的表情和风格来源于色彩音的音程距离；不，它們来源于人民的生活，音乐的音程組織不过是反映这种生活的手段。这也絲毫不意味着音乐的表現手段就只有調式色彩；不，除了調式还有很多方面，如节奏、曲式、音色、和声等等；即使在調式里，除了色彩的方面，还有功能的方面。然而，徵类、羽类色彩对于反映生活、表現內容所提供的丰富多样的可能性，却是不可低估的。这一認識催促我們更細心地从大量五声音阶的民間曲調中学习和吸取运用色彩音的創作技巧，帮助我們从中看出各种影响到表情和风格的因素，而不致停留在抽象的調式辨认上，能回答"这是什么調式？"就算了事。同时，这一认識加深了我們对于作为整个五度相生調式体系的基础的五声音阶調式的理解。运用徵类或羽类色彩音的直接結果，就得到五声音阶；五声音阶这种形态，就是徵类、羽类色彩的基本表現形式。如果我們对徵类、羽类色彩的丰富性有充分的估价，那就自然会看出，我們的調式体系的这个五声音阶的基础是坚实、牢靠、蘊藏着强大生命力的；而决不是什么簡陋、落后、瀕于被淘汰的东西。这就更有力地駁斥了那种說它原始、貧乏、不完整等等輕視和貶低五声音阶的論調。同时，这一认識也引我們看到五声音阶的基本調式在整个調式体系中的巨大意义。五声音阶的音調，由于它們已經完整地包含了徵类和羽类色彩，具备了表达情感和形成风格的丰富能力，所构成的曲調是完整的[1]，所以，对于更为复杂的調式具有奠基的意义。

[1] 黎英海同志在《汉族調式及其和声》一书中正确地写道："五声音阶的独立意义就是表明在它对曲調构成有着不可爭辯的完整性。有些人认为五声音阶是古老原始的音阶，这是不正确的，持有这种片面观点的人根本对民間音乐是輕視的，他們总觉得五声音阶构成的旋律是'低級'的。"参見該书第 15 頁。

那些六声、七声，甚至八声、九声音阶调式的曲调，都不过是包含在五声音阶中的可貴的种子发芽抽枝所开的花，結的果。

第二、有些在表情和风格上相差很远的音調片断，如果孤立地、抽象地来比較它們的外形，却可能几乎是一模一样的。例如：

1．陝北信天游《崖畔上开花》跟福建民歌《采茶灯》中若干音調片断的比較❶：



2．湖南民歌《浏阳河》跟蒙族民歌《达呀包萊》中音調片断的比較：



3．陝北民歌《翻身道情》跟湖南民歌《尼姑思凡》、蒙族民歌《田和》中若干音調片断的比較：

❶ 在相同的外形下，色彩音所处的地位却完全相反；同一音程进行，由于功能音和色彩音位置对調，其色彩就完全相反。因此，它們的表情、风格就絕然不同。为便于看出这种旣相同又相反的关系，在用方框划出音調的同时，用＊号标出色彩音。

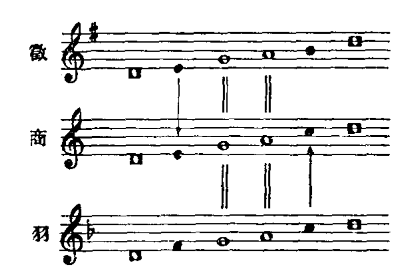


从以上的例子中不难看出，如果把音調从它們所在的調式中挖出来，抹去其中功能音和色彩音的界限，那就等于抽去了音調的灵魂。这也就說明了：一、研究音調必須在理解調式的基础上，把它放在調式結构之中来观察，才能接触到音調的实质，否則是毫无成效的。正如黎英海同志所說："我們以研究調式为基础就更能了解这种种风格不同的音調上的特征，脫离了調式抽象地去研究音調是毫无意义的。"[1]二、如果断章取义地摘引民間音乐中的个别音調，抛开它所处的調式不顾，就把它放进自己的創作中来"加工"、"发展"，那就完全有可能使它丧失原有的表情力量和风格特征，本来是很有特点的，也会弄得一般化了。对民間音乐一知半解，不从内容加以領会，是造成这种恶果的根本原因。而忽視对調式的研究，也助长了那种断章取义的做法。正确地吸取民間音調，必須牢牢地抓住它的表情和风格，以便更深地发掘它的表情潜力，更广地发展它的风格特点。为此，在采用音調时必須把它放在同样的調式条件中，使其中的功能音和色彩音保持其原来的意义和关系。

[1] 見黎英海著《汉族調式及其和声》，第 21 頁。

以上我們分析了徵和羽这两个具有典型意义的調式。現在談一談其余三个基本調式。这三个調式，每一个都跟某个典型只有一音之差：取同主音相比較，宮調式跟徵調式只有一音之差，角調式跟羽調式只有一音之差，商調式則跟两个典型都只有一音之差。而且，所差的这个音，即在它們这边借以跟那个典型区别开来的这个音，都是色彩音。这几个色彩音，也就构成了它們的特征。下面就只着重解剖这些构成它們特征的音級。至于色彩音的各种用法，特别是这些調式跟徵調式或羽調式所共有的現象，叙述时就尽量簡略了。

商調式区别于它同主音的两邻調式的，旣不是它的調式骨架，也不是某一单个的色彩音。它那主音上方邻級的色彩音，跟徵調式里的沒有区别：是个徵类色彩音；它那主音下方邻級的色彩音，又跟羽調式里的沒有区别：是个羽类色彩音。



但是，这两个不同色彩的音合起来就构成了一种新的色彩，好比藍色和黄色混合起来能产生綠这样一种新的顏色一样。两类色彩的混合，这是其余任何基本調式所沒有的現象，是商調式区别于其余四个調式的独特之处。所以說，商調式的特征就是色彩的混合——在主音的两个邻級，上方是徵类色彩音，下方是羽类色彩音。从音阶形式方面来說，这个特征就是：主音上下大二度的并存。

由于商調式的特征在于色彩的混合，所以它的两个色彩音是一个

也不能省略的，省略任何一个都不能构成色彩的混合：省略羽类色彩音，就只剩徵类色彩，只能让人感到是徵調式；省略徵类色彩音，就只剩羽类色彩，只能让人感到是羽調式——从而再也不成其为商調式了❶。

但借着主音上下大二度的混合运用，商調式的性格还是可以在很短小的音調单位里表現出来。下面列举一些这样的音調❷。

一、它們可以只跟主音在音調上建立联系。



（引自陝北民歌《三十四馬队两杆号》）



（引自四川民歌《太阳出来喜洋洋》）



（引自东北民歌《五朵花儿开》）



（引自陝北民歌《兰花花》）



（引自彝族民歌《朵花行》）

❶ 这个問題到下一章还要举例詳談。

❷ 引例尽可能短小，但有时为明确主音之所在，仍将前后的音調一并列出。再为了給后面讲变凡和六声音阶作准备，有些音調是特意从六声的羽調式或徵調式的旋律里摘出来的，这时就按原譜的記法，虛設了調号。（有的調号是为了照顾唱名习惯而虛設的。）



(引自东北民歌《放风箏》)

二、它們可以一头跟主音联系,一头跟另一功能音联系,而在音調上形成在主音上下純四度的輻度內的波动。



(引自陝北民歌《綉金匾》)

(引自广西民歌《采蓮船曲》)

(引自河套民歌《清水河上》)

三、包含混合色彩的音調里,可以省略一个功能音,由主音和另一个功能音加上一双色彩音而构成。



(引自海南民歌《单槌打鼓声不响》)

(引自河套民歌《清水河上》)

(引自藏族民歌《藏汉团結紧》)



（引自四川民歌《数蛤蟆》）

四、这一双色彩音混合时，有时也可能分别跟属音和下属音联系，而都不跟主音联系。下例用它們构成的甩折音，就是这种情形。



（引自陕北民歌《女娃担水》）

五、在主音至上方小七度的音程范圍內构成这种混合色彩的音調，而以主音为停頓音，是常有的。



（引自甘肃民歌《解放区十唱》）



（引自东北民歌《生产忙》）

六、这种音調的音程范圍还可以扩大到八度、九度，甚至十一度。



（引自河套民歌《走西口》）



（引自陕北"信天游"《一杆紅旗空中飄》）



（引自河套民歌“种洋烟”調《拥护八路軍》）

七、在混合两类色彩时，可以用轉位进行。这样，商調式的特性就表現得很突出。



（引自陝北民歌《大青山》）

（引自河北民歌《献花》）

这两个例子都是环繞音的轉位处理。前者是經过音和折音合成的环繞音，后者是倚音和折音合成的环繞音；轉位时，折音和后面的功能音一起降低八度。这两个音調片断不但在全乐节中有很大的表情意义，而且給全曲带来特点。

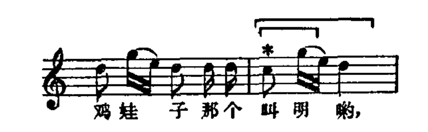
八、在混合运用这一双色彩音时，其中之一可作意外进行。这种进行中，如果当一个色彩音在跳到非邻級的功能音之前，先意外地繞到另一个色彩音上，商調式的色彩就表現得很突出。



（引自东北民歌《生产忙》）

（引自海南民歌《单槌打鼓声不响》）

这两例中，强拍上的色彩音（标以＊号者）的解决都大为延迟了：在出現邻級的功能音之前，先出現了非邻級的功能音（上例的 A，下例的 G），而在到达它以前，还先繞过另一个色彩跟强拍的那个相反的色彩音（上例的 C，下例的 E）。这种进行在风格色調上很有特点。



（引自陝北民歌《十八姐担水》）



（引自河套民歌《想亲亲》）

这两例中，羽类色彩音跳进到非邻級的功能音——下属音上；由于这是純四五度的跳进，显出了这个羽类色彩音是下属音的下属音，因而使它兼备了重下属的副功能作用。如果是这双色彩音中的另一个——徵类色彩音跳进到属音，就会使这个徵类色彩音兼备重属的副功能作用。

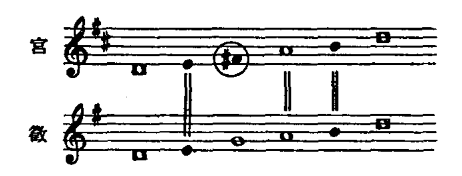
如果說，商調式是徵和羽两个典型的結合，两类色彩的接触和混合；那么，宫調式和角調式則是两个典型的背离，两类色彩的向相反方向发展和两极化。

这两个調式，調式骨架都不完整，缺少一个功能音，而代替这个功能音的，則是第三个色彩音，这样，色彩音就比其他調式的多了一个。多出来的这个色彩音，旣是这两个調式各自跟相邻的典型調式唯一不同之点，又是它們各自区别于另外四个基本調式的独特的标志。缺一个功能音只是它們特征的消极方面，多出来的一个色彩音才是特征的

积极方面。

宫调式和角调式是基本调式中两个特殊的极端；它們的音阶构造是互相顚倒的。

宫调式区别于徵調式的是主音上的大三度音，这也是其他任何基本調式所沒有的音級。它就是宫調式的特征❶。



这个音級，是徵类色彩的較为复杂的形态。在徵調式那个典型里，三个功能音中：主音上下都有徵类色彩音；下属音下方有徵类色彩音，上方也有一个相当于徵类色彩音的音，这个音虽然不是色彩音，而是功能音——属音，但它和下属音的关系，却跟上方徵类色彩音对功能音的关系一样，在音調进行中，有时也确能起仿佛"下属音上方的徵类色彩音"那样的作用❷；唯独属音只在上方有徵类色彩音，下方却沒有。現在，属音下方也有了徵类色彩音，結果，主音上方就有了第二重的徵类

---

❶ 宫調式的唱名办法，通常是主音唱"1"，但也可以唱"5"或"4"，在民間戏曲音乐和器乐中，后两种情况实际上是存在的。例如河南梆子中，常用这样的音阶：

$5\ 6\ 7\ \dot{2}\ \dot{3}\ \dot{5}$

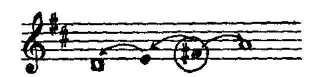
又例如山西梆子中有这样的曲牌：

$\underline{6\ 5}\ 4\ |\ \underline{6\ 5}\ 4\ |\ \underline{2\ 4}\ \underline{2\ 4}\ |\ \underline{6\ 5}\ 4\ |\ \underline{\dot{1}\ \dot{1}}\ \underline{\dot{2}\ \dot{1}}\ |\ \underline{6\ 5}\ 4\ |$

主音唱什么，这是不重要的，重要的是主音上的大三度用作調式的基本音級，这就构成了宫調式的特征。

❷ 例如，在前面讲徵調式的部分中，倚音的延迟解决所举的引自貴州民歌《薅秧歌》的一个音調片断（见本书第37頁），"卖"字上面的 A 音，就仿佛是下属音 G 前面的徵类色彩的折音。

色彩音，即依赖于色彩音的色彩音。主音上方的大二度，本来是就其下方依赖于主音的一个色彩音，現在，它上方又有了大二度，这个音就其下方直接依赖于它，間接依赖于主音。



这样来理解我們这調式体系里主音上方大三度的音級，意味着：1．它是基本調式中的特殊現象，完全不像大小調体系里大調的中音(Mediant)那样成为調类（大調性）的标志；在那里，有半数調式（呂底亚、伊奥尼亚、密克索呂底亚）都有这么一个大三度的中音，但在这里，主音上的大三度却是宮調式所独有的特征——“宮調特征音”。2．它并沒有主功能性，并不能起确立主音的作用；它对主音来說是第二重的徵类色彩音，那也就是說，比普通的徵类色彩音还更远一些，更富于色彩性。3．它在音調上是不稳定的，不是調式中的支柱，而是依赖和傾向于其他音級的；它直接依赖于属音，間接依赖于主音，这也就是它的旋法。

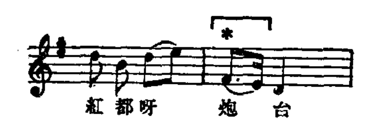
宮調特征音間接依赖于主音时，也就是直接依赖于主音上大二度的色彩音。它对这色彩音的依赖方式，也可以有助、倚、甩、折等，正如功能音上方的徵类色彩音依赖于功能音的方式一样。例如：

一、作为助音。



（引自安徽民歌《王三姐赶集》）

二、作为倚音。

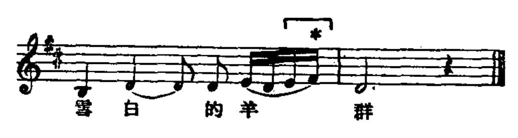


（引自山西民歌《紅都炮台》）



（引自河北民歌《軍民团結一条心》）

三、作为甩音。



（引自蒙族民歌《牧歌》）



（引自蒙族民歌《小黃鸝鳥》）

四、作为折音。



宫調特征音如用作經过音，当然是一头連着属音，另一头連着主音上方大二度的音。



（引自东北民歌"綉罗裙"調《青年参軍》）

乜的解决也可以延迟，解决前用一个折音，构成对后面音的环繞。



(引自蒙族民歌《小黃鸝鳥》)

宫調特征音直接依賴于属音的方式，跟其他功能音下方的徵类色彩音依賴于功能音的方式一样。其中值得特别提一下的是作为甩音的用法。当甩音以后跳进到主音的时候，音調进行的外形就很像大三和弦的分解进行。



(引自湖北民歌《小女婿》)

有人就因此把这种音調解釋为主三和弦的分解进行，这样就掩盖了这种音調的独特的风格和表情，所以是不正确的。为了理解这种音調独特的风格表情，应該根据宫調特征音的徵类色彩的本性，在这里把乜看作甩音。

此外还有几种特殊的用法：

一、依賴于属音时，可以作轉位进行。



(引自河套“爬山調”《步步跟上毛主席》)

二、依賴于主音时，可以作意外进行——直接跳到主音。

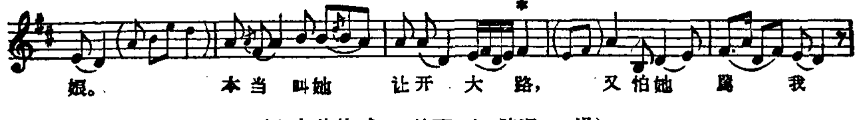


(引自河北民歌《探亲家》)

三、可以用作句末或乐节末尾的停頓音。



（引自江苏民歌《无锡景》）

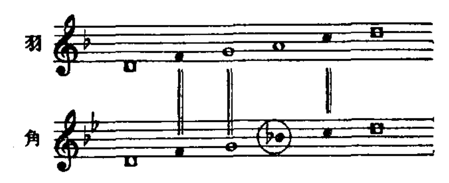


（引自黄梅戏《天仙配》中《路遇》一場）

值得注意的是，尽管这个音級（♯F）在这里处于頓和韵的地位，它在音調上仍然是不稳定的。这种停頓，跟用其他的徵类色彩音做停頓音的情况一样，造成色彩性的对比，甚至比它們更富于色彩性和对比性。这也就說明，即使在这种情形下，这个音級仍然沒有主功能性。

宮調式是基本調式中的一个极端，角調式是另一个相反的极端。角調式的特征音，也正是宮調式特征音的倒轉。

角調式区别于羽調式的是主音下的大三度，这也是其他任何基本調式所沒有的音級。它就是角調式的特征❶。



这个音級，是羽类色彩的較为复杂的形态。在羽調式那个典型里，三个

❶ 角調式的唱名办法，不用临时升降号的，理論上也可以有三种：

3 5 6 i̇ 2̇ 3̇

6̣ 1 2 4 5 6

7̣ 2 3 5 6 7

不过主音唱“7”的办法，实际上几乎不用。

功能音中：主音上下都有羽类色彩音；属音上方有羽类色彩音，下方也有一个相当于羽类色彩音的音，这音虽然不是色彩音，而是功能音——下属音，但它对属音的关系，却跟下方羽类色彩音对功能音的关系一样；唯独下属音只在下方有羽类色彩音，上方却沒有。現在，下属音上方也有了羽类色彩音，結果，主音下方就有了第二重的羽类色彩音，即依賴于色彩音的色彩音——主音下方的大二度，本来是就其上方依賴于主音的一个色彩音，現在，它下方又有了大二度，这个音就其上方直接依賴于它，間接依賴于主音。



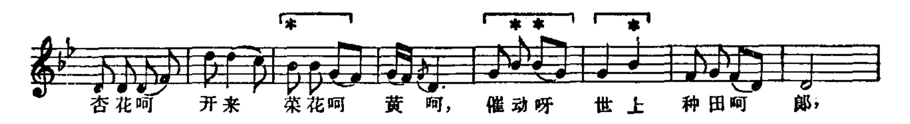
这样来理解我們这調式体系里主音上小六度的音級，意味着它下行时傾向于下属音，而并不傾向于属音，不同于大小調体系里小調的下中音(Submediant)；同时，它也不是小下属三和弦中的一分子，它跟主音的关系并不是像下中音跟主音那样簡单地协和的，而是具有更强烈的对比性和不稳定性，这种特性在和声問題上就表現为一种特殊的和声要求。小調下中音傾向于属音，这是該音作为小下属三和弦三音的本性在旋法上的表現；角調式的特征音就其下方傾向于下属音，又就其上方傾向于主音下大二度的音，这是它作为羽类色彩音的本性在旋法上的表現。所以我們以“角調特征音”来称呼这个音級，这名称中蘊含着它旋法上的特性和和声上的特殊要求。

虽說角調式的音阶构造是宮調式的顛倒，但角調式的旋法却并不簡单地等于宮調式的顛倒。虽然角調特征音在旋法上正是依賴于下属音和主音下大二度音級的，但在旋律进行中却往往比这两个音更多地得到强調。这两个音之所以不能太强調，是有原因的。原因是：下属方面的音比属方面的音更容易获得稳定性，这是音乐音响学上的

一条原理。宫調式的属音，可以相当强調，它是不容易夺取主音的稳定性的。但角調式如果以宫調式强調属音那样的程度来强調自己的下属音，主音的稳定性必然被下属音夺去，調性就轉移到下属方面去，也就不成其为角調式了。所以角調式比宫調式更需要用反复强調主音的办法来明确調性(通常是反复在主音上停頓)，此外还要避免过多强調下属音。至于主音下大二度的音級，由于它的地位正是下属音的下属音，它的作用也是促成下属音的稳定性，所以也不能太强調。因此就形成了这样的局面：在角調式里，除了主音以外，主音上方和下属音上方小三度这两个羽类色彩音，是最重要的音級。所以，角調式是一个特别富于色彩性的調式。

由于角調式强調它的特征音——主音上小六度，有人就把这个音級看作調式的属音。这是不正确的。固然，这个音級在角調式曲調中的分量几乎跟属音在宫調式曲調中的分量一样，但它却完全沒有确立主音的功能作用。属音由于它跟主音的純四五度亲属关系，是有助于主音建立稳定性的；但角調式的主音之所以能稳定，却完全要靠主音本身的力量，它的特征音，由于是色彩音，对此是无能为力的。角調特征音既然沒有功能作用，就不应称作属音，因为属音这一称呼在现代的定义，意味着具有属功能性。

角調特征音的旋法的另一特点是：它就其下方直接依賴于下属音的时候，比就其上方間接依賴于主音的时候为多。常見的角調式音調中，这个特征音大多是依賴于下属音的。例如：



(引自江苏民歌《一粒下土万担收》)



(引自湖南民歌《一根竹竿容易弯》)



(引自河套民歌《打連成》)

这里面也有原因：較低的音比之較高的音容易获得稳定性，这也是音乐音响学上的一条原理。角調特征音如果間接依賴于主音，就需要放在主音下方，这就容易造成比較稳定的感觉，可是这个音的稳定程度要是超过了主音，角調式就不能存在了；如果它直接依賴于下属音，那就自然地放在下属音的上方，这就容易加强色彩音的不稳定感。加强这个色彩音的不稳定感，避免它的稳定感，这对于确立角調式也是很需要的；因为，如果不确立主音的稳定性，角調式是无法确立的，而在角調式里可以給于强調的功能音却只有主音一个，稳住調性的力量是很孤单的。

当然，在一定条件下，角調特征音是可以放在主音下方而間接依賴于主音的。当曲調的音域够上一个八度而包含了两个主音的时候，角調特征音就可以挂在上面那个主音的下方。它可以作为下倚音而連續上行解决到主音，也可以作为停頓音而从主音連續下行到达。角調式曲調的常用句法就是：下句落在下面的主音上，上句落在它上方小六度的色彩音上，这色彩音跟上面那个主音是在音調上相联的。例如：



（引自东北民歌《小拜年》）

在这种情况下，从上面那个主音下行而落到角调特征音上所获得的某种稳定感，是可以被削弱的。

角调特征音除了可以作韵、作顿以外，也可以延迟解决或作意外进行。下例是在延迟解决以前作意外进行，由于其方式是角调特征音向上跳进大三度，风格尤其别致：



（引自湖南民歌《一根竹竿容易弯》）

下二例是角调特征音向下跳进小六度的意外进行：



（引自江苏民歌《一粒下土万担收》）



（引自安徽民歌《舂米歌》）

本章对五个基本调式逐一进行了分析。现在再一次把这五个调式取同一主音、按天然秩序、以音阶形式列出来，以便建立起一个包括五个基本调式的同主音综合观念。



在这图表中，用弧綫箭头表示色彩音的旋法倾向，用直綫箭头表示两类色彩在商調式中的混合，用大圓圈表示宫与角两調式的特征音，用不等号表示相邻两調式的差别所在。其中各音符的形状是这样規定的：主音用方音符，不稳定功能音用空心音符，色彩音用实心音符。調号的标法是按照适应唱名习惯的規格，即，为避免"4"、"7"两个唱名，虛設一个♯或♭。

这个同主音綜合观念，对于理解基本調式的同主音轉換以及在此基础上的六声音阶和七声音阶，是十分重要的；对于分析四声音阶調式的性格，也有帮助。

第四章

四声音阶的性格

在分析四声音阶之前，要說明两个問題：1.什么叫四声音阶？2.为什么要研究四声音阶？

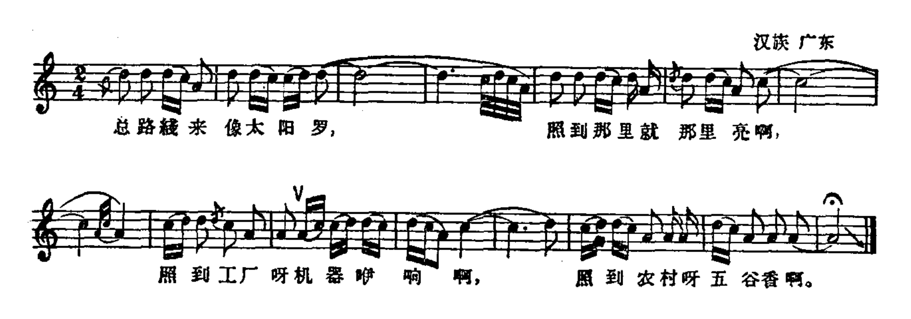
什么叫四声音阶？是不是一个曲調只用四个音就叫四声音阶？不是的。四声音阶的概念，与其說是量的規定，不如說是质的規定。四声音阶就是五度相生三次所得的結果。从五度相生来看，相生两次得到三个音，它們相互間能构成大二度、小七度，但不能构成小三度、大六度——这是三声音阶。相生三次得到四个音，相互間能构成小三度、大六度，但不能构成大三度、小六度——这是四声音阶。相生四次得到五个音，相互間能构成大三度、小六度，但不能构成小二度、大七度——这是五声音阶。所以，“三声”、“四声”、“五声”这些概念，都有其质的規定。曲調里所用的音，数量可能更少，但这数量并不能决定所用的調式属于几声音阶。如果曲調里有了小三度，虽只用三个音，也属四声音阶❶，是四声音阶的省略。如果曲調里有了大三度，虽只用四个音，也不属四声音阶❷，不过是五声音阶的省略。甚至只用三个音，但包含了大三度音程，就仍属于五声音阶❸。

为什么要研究四声音阶？在理論研究中，这个問題是这样引起的：有些民歌曲調所用的調式，由于属于四声音阶（个別的是属于三声音

阶），就无法确定地安上五音的名称，因而难以判定调式，于是发生了所謂“調式不明确”或“双重調式性”的問題。要解决这个問題，就需要研究四声音阶調式的性格。但研究四声音阶还有更重要的意义。有不少地区的典型音調核心（“典型乐汇”）是属于四声音阶的；有些民歌，虽然整个說来調式比較复杂，但它們所用的音調“原素”却是簡单的、本质上属于四声音阶的。因此，如果我們对四声音阶調式的性格能有透彻的了解，就既便于把握許多地方风格的特征，又易于抓住調式复杂化的綫索。

---

❶ 例如广东梅县山歌《总路綫来像太阳》（山歌老腔）：



❷ 例如云南民歌《放馬山歌》：



❸ 例如苏南一带有些貨郎叫卖时吹笛的調儿：



在判别四声音阶調式时，有人追溯到“宫音不可少”的原則。这个原則的邏輯的結論是：四声音阶中仅仅不存在角調式，其余四个調式都有其四声音阶，它們应該是：



但是，这种規定却有一半是違反朴素的直感的。这里所列的“宫調式”和“商調式”，实际上不能給人以宫調式和商調式的感觉。下面这个曲調，其音阶是符合上述“宫調式”音阶的，然而，如果不用唱名而哼出来或奏出来：

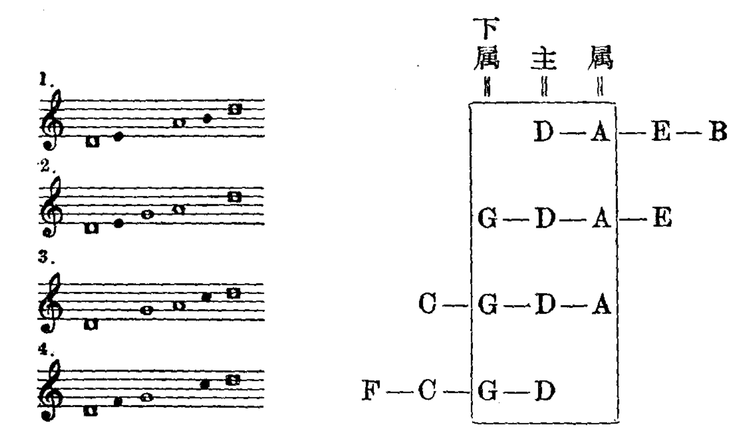


請人听一听，問他觉得这是什么調式时，在絕大多数情况下，得到的回答并不是宫調式，而是徵調式。



上面这个曲調，其音阶符合上述的“商調式”音阶，但是如不用唱名，而只是哼出或奏出，再問人听了觉得是什么調式，絕大多数的回答也并不是商調式，而是羽調式。既然 C 音被认作徵音，D 音被认作羽音，那么处于宫音地位的就該是 F 了。但宫音 F，在这里恰恰沒有。“宫音不可少”的說法，在这两种情况下讲不通。在这些情况下，角音倒是沒有缺，但如果想就这半边的情况归結出“角音不可少”的“原理”，那也同样是錯誤的。事情本是这样：决定一个調式的性格的，是它所具的色彩，所以，为了判定一个調式，就应該分析它的色彩音所表現的色彩所造成的性格。“某音不可少”这种不顾調式色彩的、抽象思辨的規定，是不能当作根据的。

如果从調式色彩着眼，那么，关于四声音阶的調式可以作如下的考虑：第一、前一章曾分析过，商調式的特征在于色彩的混合，这特征就其音阶形式来說就是：主音上下大二度的并存。上大二，下大二，两者相距大三度。但四声音阶不包含任何大三度音程，因此它不可能具备商調式的特征。第二、正如上章所分析的，宫調式的特征音是主音上的大三度，角調式的特征音是主音下的大三度。四声音阶既无大三度，当然也不可能具备宫調式或角調式的特征。第三、于是，剩下的調式性格只有两个：徵調式的和羽調式的。第四、四声音阶的每一个音，都有可能做主音，共有四个調式。現在将它們取同一主音（仍取 D 音）来比較一下，可以列成以下图表：



从图表可以看到，每一个調式所包含的色彩都是单純的：前两个調式只包含属方面的卽徵类色彩音；后两个調式只包含下属方面的卽羽类色彩音。有了徵类色彩，就沒有羽类色彩，反之亦然。所以，沒有色彩混合的情形。从五度相生的遙远程度来看，这些調式里色彩音最远的不过是从主音相生三次。把这图表跟第 25 頁所列的图表比較，可以看出：前两个調式的色彩音沒有超出徵調式的范圍；后两个調式的色彩音沒

有超出羽調式的范圍。它們沒有包括宮調式和角調式所特有的最远的两个色彩音（#F、♭B）。

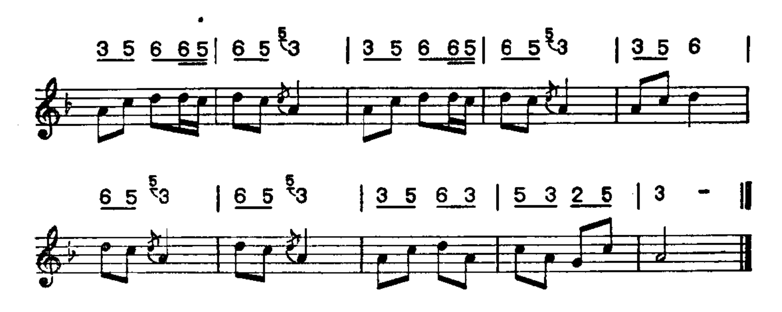
这样看来，每一个四声音阶調式的性格都是十分明确而单純的，并不是“游移”或“双重”的。前两个調式表現出徵調式的性格，后两个調式表現出羽調式的性格。

那么，四声音阶的調式有沒有自己的特点呢？

先看1和4两个調式，它們是以四声中的頂端音做主音的。

調式1跟五声徵調式相比，色彩音沒有出入，只是缺了下属音。所以我們就把它算作“省略下属音的徵調式”。本章正文所举的第一个曲調，用的就是这个調式。我們感觉不出它的色彩跟普通徵調式的曲調有什么不同。我們还可以注意到：如果徵調式的音調中，属音和下属音都不出現，只用主音和它上下的色彩音，那么，所用的其实也就是这个調式。因为，从五度相生的顺序来看，旣然有了属方面的色彩音，那也就已經先有了属音。

調式4跟五声羽調式相比，色彩音也沒有出入，只是缺了属音。所以我們就把它算作“省略属音的羽調式”。像黃梅戏里的《鬧元宵調》就是这个調式的例子。它的記譜如下❶：



❶ 見王兆乾編著《黃梅戏音乐》，安徽人民出版社1957年版，第52頁。

主音下方大二度的色彩音，在这里已用得很少。如果完全不出现这音級，而只用主音上方小三度的色彩音，曲調仍然是这个調式，因为从五度相生的順序看，主音下方大二度是先于主音上方小三度而得到的。本章开头脚注中所举的«总路綫来像太阳»，就是这种用法的例子。

总的看来，1和4两种調式只是从普通的徵調式和羽調式里略去了某一功能音。由于这种四声音阶調式中色彩音的范圍与五声音阶調式并无出入，所以并沒有造成各自的特点。

再看2和3两个調式：

固然，籠統讲来，也可以說調式2是徵調式的省略，調式3是羽調式的省略。但这种省略跟前面的有所不同。那里省略的是功能音，这里省略的却是色彩音。虽然調式1和4也还可以省略一个色彩音——省略主音上方大二度或下方大二度，但所保留的色彩音——主音下方小三度或上方小三度——却是徵調式或羽調式里关系最远的色彩音，比較起来，色彩較突出和較濃；而調式2和3所省略的，却正是这个濃的色彩音。因此，这种省略就对調式色彩的"濃淡"❶有了影响。所以說，調式2和3跟五声的徵調式和羽調式相比，在色彩上有它們自己的特点——較淡。

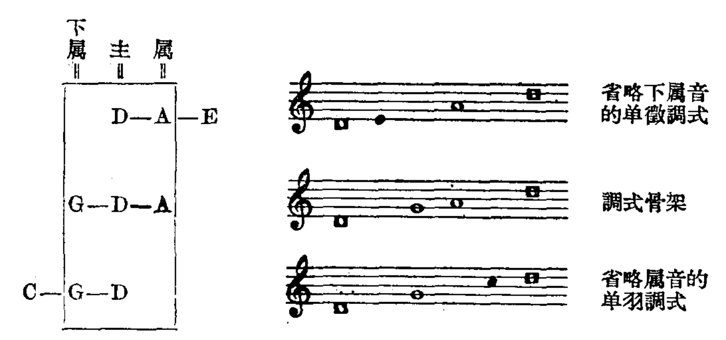
鉴于这种特点，不妨給它們一个名称，以便在概念中把这特点确定下来。第二个調式，称为"单徵調式"，它的特征是：色彩音只有主音上方大二度一个。第三个調式，称为"单羽調式"，它的特征是：色彩音只有主音下方大二度一个。它們可以說是徵調式和羽調式的雛形。这两

❶ 每个色彩音的色彩，有其一定的"濃淡"程度。这程度被它与主音之間純五度联系的間接程度所規定：从主音出发向两端作五度相生，要得到某一音級所需的相生次数愈多，該音級的色彩就愈濃。色彩愈濃，該音級在音調中就愈有可能造成对比性、不稳定性、色調的突出、表情的强烈。至于某調式的色彩濃淡，也就是指这調式中最濃的色彩音的色彩濃淡。

个色彩音，主音上方大二度可以称为“单徵色彩音”，主音下方大二度可以称为“单羽色彩音”。它們可以說是徵类、羽类基本色彩的最初幼芽❶。

---

❶ 应該說，基本色彩的最初的幼芽在三声音阶中已經萌芽。当三声音阶以五度相生的某一頂端音做主音时，相反頂端的音就表現为色彩音，它們也就是单徵和单羽色彩音。这两个三声音阶調式也就可以看作省略某一功能音的单徵和单羽調式。



在民歌中，能发現两端两个調式的实例（調式骨架的譜例已在第二章举过）。省略下属音的单徵調式：



（引自湖北民歌《打連枷歌》）

省略属音的单羽調式：



单徵調式在各地民歌中有不少例子。陝北民歌的典型音調，有一种就是单徵調式的，在前一章分析徵調式时曾举过例子。陝北民歌有整首都用单徵調式的。例如著名的信天游《横山里下来些游击队》：



（引自陝北"信天游"《横山里下来些游击队》）

有些陝北民歌，整个看来調式比較复杂，但其主要的音調或部分重要音調，却是单徵調式的。例如《黄河船夫曲》最后有轉調，但前一大半（主音在D），全是单徵調式的：



（引自汉族民歌《黄河船夫曲》）

《三十里鋪》最后也有轉調，但前一半（主音在A）是单徵調式的：



（引自陝北民歌《三十里鋪》）

《三十匹馬队两杆号》整个来説是商調式的，但有一个反复出现的音調是单徵調式的：



（引自陜北民歌《三十匹馬队两杆号》）

《东方紅》整个来説是用一种六声的徵調式，但前一半是单徵調式的（該曲主音在C）：



（引自陜北民歌《东方紅》）

别的地区也有整首民歌都用单徵調式的。例如貴州山歌《太阳出来照白岩》、云南民歌《大河漲水沙浪沙》：





湖北民歌《得得調》的基本曲調，也全用单徵調式：



(引自湖北民歌《得得調》)

至于单徵調式的音調作为旋律的一小部分，那更是在各地各族民歌中普遍可以見到的。古老的汉族民歌《孟姜女》和《苏武牧羊》中都有这种音調：



(引自汉族民歌《孟姜女》)



(引自汉族民歌《苏武牧羊》)

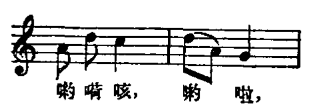
再如：



(引自河北民歌《小白菜》)



(引自山西民歌《夸女婿》，又名《拣棉花》)



(引自安徽民歌《打麦歌》)



(引自四川民歌《数蛤蟆》)



(引自黎族民歌《毛主席来过五指山》)



(引自四川藏族弦子舞曲《蔚藍的天空》)



(引自蒙族民歌《达呀包萊》)



(引自貴州苗族大歌《共产党来了》)

越南有不少民歌也包含单徵調式的音調。例如《黑馬歌》和《捻綫穿針》，就有这样的音調：



(引自越南承天省民歌《黑馬歌》)



（引自越南北宁省民歌《捻綫穿針》）

应該指出，单徵調式的音調比之有两个色彩音的徵調式音調，在性格上較为淳朴、敦厚。

再看看单羽調式。整个曲調全用单羽調式的民歌是很少的。本章开始时正文中所举的第二个曲調，全部是单羽調式的。至于单羽調式的音調，作为曲調的一小部分而出現，那却是很普遍的現象。例如：



（引自貴州民歌《毛风細雨》）



（引自云南民歌《安宁州》）



（引自云南民歌《小河淌水》）



（引自回族青海"花儿"《毛主席好比紅太阳》）



（引自河套"爬山調"《說下个日期你再走》）



（引自山西山曲《眞魂魂跟上你走了》）



（引自陝北民歌《三十匹馬队两杆号》）



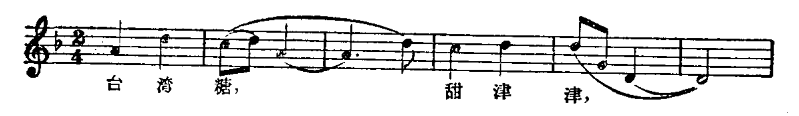
（引自蒙族牧歌《白色的羊群》）



（引自四川民歌《槐花几时开》）



（引自福建民歌《采茶灯》）



（引自广西民歌《解放台灣》）

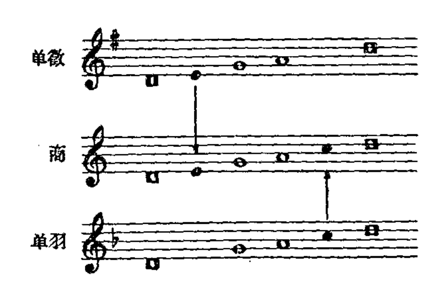


（引自越南北宁省民歌《过桥风吹》）

应該指出，单羽調式的音調，比之包含主音上方小三度音的羽調式音調，色調更清淡、輕盈、飄逸。它更适宜于表达怀念、想望、期待这一类的情感。

最后再就单徵、单羽两調式互相結合的問題談两点。

一、单徵、单羽調式如果在同主音的条件下相結合，就构成商調式。



从这个角度来观察商調式，可以发現，商調式是有不同色調的：有的里面单徵調式因素較多，有的里面单羽調式因素較多，有的則两种因素比較均衡。就好比綠色，可以有草綠、青綠、苹果綠的区别。我們比較一下下面两首民歌：

念毛主席在心怀

乐心腔



安 宁 州



两首都是商調式的。前一首是单徵基础上的商，后一首是单羽基础上的商。前者更恳切些，平易朴素些；后者更悠远些，更富于幻想。

二、在同音列的条件下，单徵、单羽調式的主音相距純四五度，不同于五音中徵、羽两音之相距大二度。因为，从前面的分析我們已得到这样的結論：四个四声音阶的調式是 1. 徵（省略下属音的）；2. 单徵；3. 单羽；4. 羽（省略属音的）。所以，如果从同音列来看，可以获得这样一个观念：

D—	A—	E—	B
G—	D—	A—	E
C—	G—	D—	A
F—	C—	G—	D
徵（省下属）	单徵	单羽	羽（省属）

倘若音列如第三行所写：C—G—D—A，那么，当 G 做主音时就是单徵調式，当 D 做主音时就是单羽調式。可見，单徵、单羽調式如果在同

音列条件下交替出現，这时主音的轉移是純四五度的。这种調式交替的实际运用，在民歌中也有。下面举四个例子：

毛主席好比紅太阳

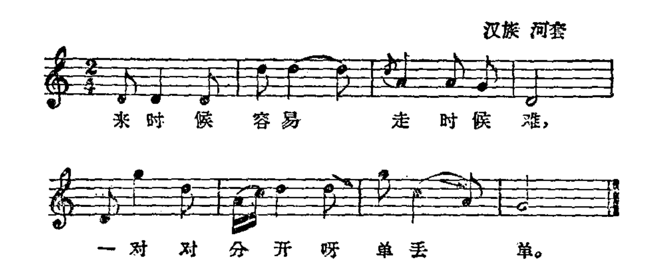
青海花儿



前一大半主音在A，上句結束时的D是不大稳定的（作为下属音）。这时是单羽調式。下句后半起，强調了G，因此結尾时的D就稳定了，成为主音（借强調下属音的下属音，轉到下属調）。这时是单徵調式。

說下个日期你再走

爬山調

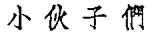


前半是D单羽調，結束时轉为G单徵調。也是借强調重下属音而轉到下属調。

瑶族山歌



这里，主音好像在D、G两个音上徘徊。有一些因素，是使D稳定的：一开头在D音上拉长，并作DADAD的四度往返，第六小节又在A音上停頓。另一些因素，是使G稳定的：第四、第八小节这两个最重要的停頓音都是G，后一半以G开始（第五小节第一拍）又以G告終。大体上可以說，主音先在D，最后轉到G。也是从D单羽調到G单徵調。





这里基本上是G单徵調，結束时的C不大稳定，是个下属音。但在第七、八小节里的C，却連音調上的稳定性都沒有，表現为色彩音，这是由于1．它处于較弱的节拍地位；2．在它前面接連出現了DA和AD

的四度进行。所以，从第五至第十小节，A 暂时轉化为功能音，主音移到 D，成为单羽調式❶。

❶ 譜上虛設的一个降号，是越南出版的民歌集的譜上原有的。这个虛設的降号說明，記譜者认为对这曲調來說，宮音应該是 F，虽然这曲調里并不存在这个音。記譜者之所以认为 F 是宮，想必因为他感到 D 是羽；这一点，跟我之认为当 D 做主音时是单羽調式，是一致的。而記譜者之确定 F 为宮，表明他完全不受"宮音不可少"的教条所束縛。

第 五 章

基本調式的轉調

調式是主音和音列的关系。所以，广义的轉調有两种办法：一、轉移主音；二、改变音列。后者在古代称为“移宫”、“旋宫”、“犯宫”等。这两种办法，可以单用，可以合用，因此，广义的轉調有三类。

第一类：只轉移主音，不改变音列。这样，調与調的关系是：音列相同，主音不同，調式必然也不同。这类轉調有过許多称呼：“同宫轉調”、“同宫犯調”、“同音列交替”、“同音列轉調”、“調內轉調”、“調式轉調”等，都是一个意思。現在我們簡便地称之为“交替”。

第二类：只改变音列，不轉移主音。这样，調与調的关系是：主音相同，音列不同，調式必然也不同。通常称之为“同主音轉調”、“同主音交替”、“同名交替”。由于音列改变，就有半音变換，例如，**3** 换成 **4**，**6** 换成 $^{\flat}$**7**，**1** 换成 **7**，**5** 换成 $^{\sharp}$**4**，等等。关于这种半音变换，在民間艺人中有种种称呼，有的叫“变凡”，有的叫“隔凡”❶，有的叫“压上”❷，有的叫“借字”❸。現在我們借用“变凡”这个称呼，并把它的含义扩大一下。

---

❶ “凡”指工尺譜中的“凡”字。这字通常較少用。如用“凡”代替所有的“工”，那也就是用“4”代替所有的“3”。参閱楊蔭瀏、曹安和編：《苏南吹打曲》，第 39 頁。

❷ “上”指工尺譜中的“上”字。这字是用得很多的。“压上”就是把“上”压起不用，改用“乙”，这也就是把“1”换成“7”。

❸ “压上”与“借字”，参閱張正治編：《嗩吶曲集》，第 210 頁。

原来"变凡"只指出現"凡"字的半音变换，現在把其余各对音符的半音变换也包括进来。并且就以"变凡"来称呼这类轉調，因为在保持主音的条件下单純的"变凡"正是这类轉調的标志。

第三类：又轉移主音，又改变音列。这样，两調的主音和音列都不同了。然而，正因为两者都变，它們的关系倒有可能保持原样，所以，两調的調式可能相同。因此在这类轉調中又有两种情况：同調式的和不同調式的。这类轉調是交替和变凡的結合。交替，可以說是"轉調性"(調性是主音之所在)；变凡，可以說是"轉調位"(調位是音列之所在)。两者結合，就旣轉調性，又轉調位。所以我們就簡便地称之为"轉調"。这是狭义的轉調。狭义的轉調可分为"同調式轉調"和"异調式轉調"两种情形。

交替、变凡、轉調——这就是轉調的基本类别。至于"离調"、"换調"、"移調"、"暂轉調"等名称，都包含一些曲式方面的意义。它們在具体分析轉調手法时有其用处，但并不是基本的轉調类别。

轉調包括交替和变凡，这話有两层意思：一、广义的轉調，包括单純交替和单純变凡，把它們作为自己下面的轉調类别；二、狭义的轉調，包括交替和变凡两种手法，并以此作为构成自己的必要因素。轉調的办法，根本上只有两种：交替和变凡。如果把交替和变凡分别地掌握透彻，那么，任何复杂的轉調都不难分析，不难运用。本章的重点，也就在分别地解剖交替和变凡。

交替和变凡是絕然不同的两种东西。交替是功能音的轉移（色彩如有改变，是其結果)，跟曲式的发展有更密切的关系；变凡是色彩音的变换(功能音如有抽补，是取舍色彩音的結果)，跟音調的变化有更密切的关系。观察交替时，要着重了解主音轉移的音程关系，注意轉移的过渡阶段，旧調性如何被动搖，新調性如何得到准备。反之，观察变凡时，

却要着重了解所变换的色彩音跟主音的音程关系，注意这种变换如何一下子把一个调式换成另一个调式。

先讲交替。

交替，按主音轉移的音程关系来看，有純四五度的，即把主音移到原来的属音或下属音上；有非四五度的，即把主音移到原来的色彩音上。純四五度的轉移，两个主音彼此肯定，互相确立稳定性。这种情况，称为“功能性交替”。非四五度的轉移，两个主音彼此冲突，造成富于色彩的对比。这种情况，称为“色彩性交替”。

功能性交替在民歌中很多。民歌的句法結构通常都是：下句落韵在主音，上句落韵在属音或下属音。这种功能性的上下句呼应关系，給功能性交替提供了曲式的基础。

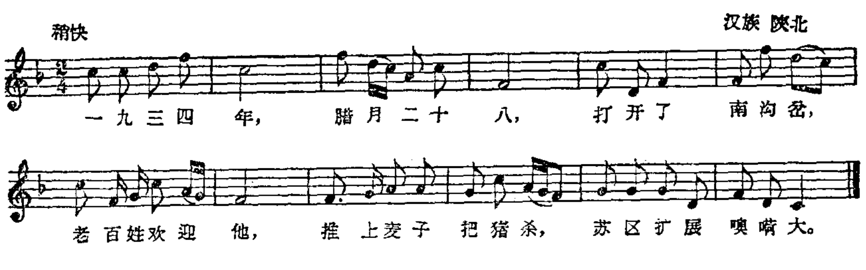
功能性交替时的調式轉换，就是相邻两調式的互相轉换：

宫↔徵↔商↔羽↔角

主音移到属音时，調式变成属方面的邻調式；主音移到下属音时，調式也变成下属方面的邻調式。

最常見的功能性交替是“徵—宫”和“宫—徵”。下面举几个例子，順便分析一下其中主音轉移的过程。

打南沟岔



这里是“C 徵—F 宫—C 徵”。这个曲調，是从一个八小节的上下句曲

調发展来的，如果把这里第5至第8小节去掉，就是原来的曲調❶。原来的曲調幷无調式交替，上句落韵F，是下属音，下句落韵C，是主音。这种呼应关系，提供了中途轉到下属調的可能。这里实現了这一可能。F音，在第4小节里还是不大稳定的下属音，到第8小节里，就变成很稳定的主音了。第5至第8小节就是一个过渡阶段，用反复强調F音的办法使它轉为稳定。最后，主音轉回C，在这过程里，第11小节的强調G音，是个关鍵。由于G被强調，F的稳定性就被动搖。F和G的冲突托出了C的稳定性。前一过渡，准备新主音的方法是"强調主音"；后一过渡，准备新主音的方法是"功能圍繞"。



这里是"G徵—C宫"。主音的轉移，在这里也是用反复强調新主音的方法。第7至第8小节是初步的过渡，为了更加确定新主音，又把这两小节的曲調再現了一遍，造成在C音上的反复停頓。



---

❶ 陝北民歌《打开米脂城》用的就是那曲調。見何其芳、張松如編：《陝北民歌选》，第278頁。

这里是“F 徵—♭B 宫”。主音的轉移过程，稍有不同。曲終的 ♭B 听起来是很稳定的；但曲調并未在 ♭B 上反复地停頓，那么，主音是靠什么轉移过去的呢？第一个条件是：♭B 是原調性的下属音，本有其音調上的稳定性，并且在第 5、10、14 小节里也曾得到一定程度的强調。第二个条件是：第 12 小节句子落韵在 G 音，略略强調了原調的色彩音，这样就动摇和模糊了 F 音原有的主音地位。在这些前提下，♭B 作为全曲最重要的停頓音而出現，就获得了超过 F 音的稳定性。

其他各种功能性交替，在民歌中也能見到。

徵与商互相交替：



这里是“A 商—D 徵—A 商”。D 和 A 两音是两个調式骨架所共有的，它們在曲調中自始至終处于支柱音的地位。开始时，除了这两个音以外，还强調了 E 音，句末的韵又是 A，所以調性明确地建立在 A 音上。到后来，第 12、15、17、22 等小节轉而强調起 G 音来，两句“最光明”又連續地落韵在 D 音上，这时，主音在 D。末了，又一次强調 E，并使人回忆起最初的音調，所以調性又立刻轉回 A，最后的落韵确凿地肯定了这一轉回。

商与羽互相交替：

祝 英 台



这里是“A 商—E 羽”。下句是上句的低四度模进。如果要每个音符都比上句低純四度，下句里的 G 就都該是 #F；如果这样，两句的調式就一样，但音列不能相同。但現在模进不是这样严格，下句里独有 G 音比上句里相应的 B 音低大三度，这样，下句的音列就保持与上句相同。这有点像和声进行中的“守調模进”或“自然音模进”，我們可以比較确切地称之为“守音列模进”。这里的調式交替，是这种模进的結果。

人民的江山人民的天

山　曲

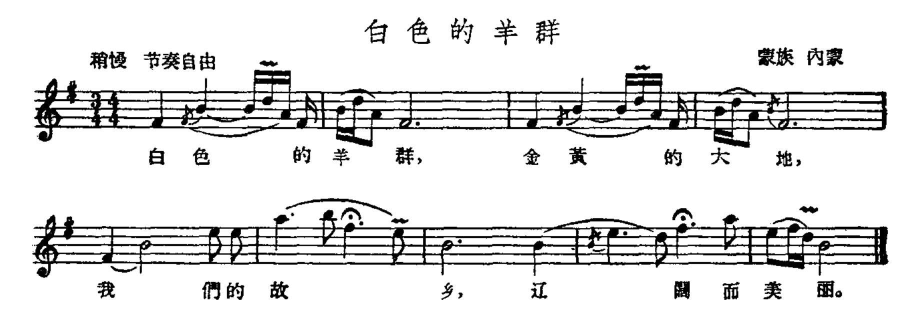


这里是“D 羽—G 商”。“羽—商”交替，是在山西山曲和河套爬山調里常見的。形成这种交替的基础是“倒变格呼应”(上句落韵于主音，下句落韵于下属音，参閱第二章《情别》)句法的羽調式曲調。本来，結束音 G 是不大稳定的下属音，但这里有两个因素使它稳定起来：一、第 6 小节第二拍上的 C，由于在純五度跳进下出現，显得很突出；二、第 7 小节第二拍上的 G。这样一来，末小节的 G 就从下属音变为下属調的主音，調式也就变成商調式了。

順便提一下有关表情作用的一个問題。如果我們把这里的“羽—商”交替跟前面《蔚藍的天空》結尾处的“徵—商”交替比較一下，可以觉

察到，虽然同是以商調式結束，情調却大不相同：前曲的商調比較瀟洒豁达，后曲的商調比較一往情深。从这里可以窺見，由于运用不同的交替，同一調式会带上不同的表情。

羽与角互相交替：



这里是“♯F 角—B 羽”。前一半，两个乐节都是从 ♯F 起，在 ♯F 落，反复停頓使 ♯F 稳定。第 5 至第 7 小节是轉移主音的过渡阶段，其中 B E 和 E B 两次四度进行突現了 E 音，使其在音調上稳定化，以致到第 8 小节里 E 音再出現时，已經轉化为下属音——具有功能作用的支柱音。另一方面，第 7 小节在 B 音上停頓也促成主音的轉移。

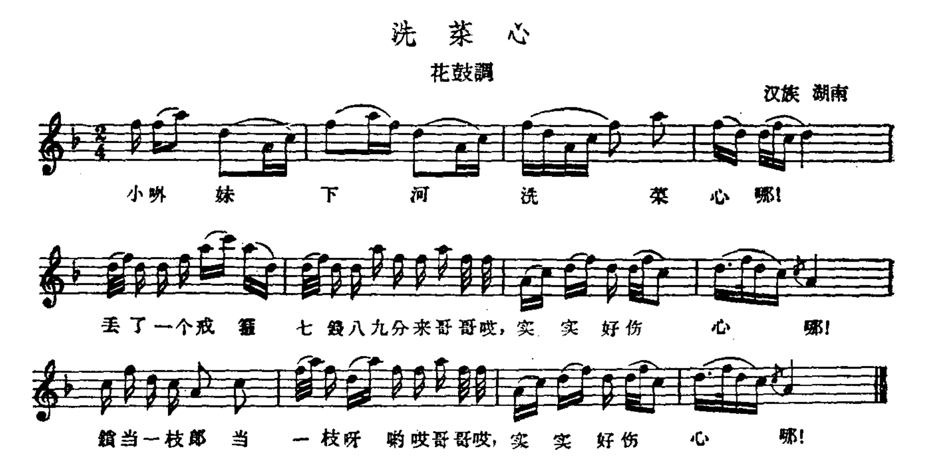




(引自河北民歌《放风箏》，其第四段)

这里是“B 角—E 羽”。这首曲調的句法結构跟前面的《剪剪花》完全一样，仔細比較一番会是很有益处的。这里仅仅指出一点：上下句的落韵是“正格呼应”——上句落于属音，下句落于主音，就在这个基础上形成

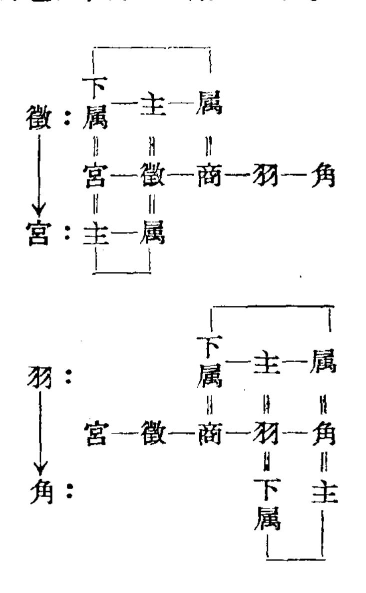
了調式交替，前半在屬調，后半进入主調。这是两曲共同的調功能布局。不过体現这共同布局的具体調式却不同，前者是从徵到宫，后者是从角到羽。



这里是“D 羽—A 角”。由于角調式的主音不易稳定，調性要轉移到 A 上頗費功夫。第 8 小节停頓在 A，尽管是下句的落韵，听起来还是不稳定的，如果曲調到此結束，那就不能算有調式交替，只能看作以屬音告終。补充的四小节，使 A 稳定起来，轉为主音。这里用的是“反复强調”的方法，其中可以提出几点：一、第 11、12 小节是第 7、8 小节的原样再現；这个乐节，是以 A 起以 A 落的；这样一再現，就反复强調了 A，而且在 A 上反复停頓。二、第 9 小节的短歌腔，也有在 A 上略略停頓的意思。三、第 10 小节的歌腔使 A 音显得很突出。最后，可以注意到，从第 9 小节起，就尽量不让 D 音在重要的节拍地位上出現，这样更促使旧主音的稳定性消失，利于新主音的建立。

功能性交替一般說来都会出現一个新的功能音；它原来是色彩音，以后得到强調，成为音調的支柱，于是轉化为不稳定的功能音（屬或下

属)。这里也就可以运用功能圍繞的方法：如要轉到属調，就先强調原調的重属音(等于单徵色彩音)；如要轉到下属調，就先强調原調的重下属音(等于单羽色彩音)。但有两个情况是例外，幷不出現新的功能音。那是"徵—宫"和"羽—角"。因为这两者的后調的調式骨架不全，仅有的两个功能音全都包括在原調式骨架之内。



宫調式和角調式都缺一个不稳定功能音，所以主音的轉移就不可能用"功能圍繞"，只能靠强調新主音本身。因此，它要求一些輔助的办法：一、避免强調旧主音；二、避免强調"商"音。这种輔助对于"羽—角"交替更不可少。在"徵—宫"交替的情况中，主音是向下属音轉移，容易稳定；而"羽—角"交替是向属音轉移，沒有重属音就很不容易轉过去。

在功能性交替中还有一种特別的現象：調式骨架所托出的主音跟反复强調所肯定的主音不一致，結果，調性在这两个音上来回搖晃。例如：

妹不嫁人想什么?



这里,一方面,反复在B音上停頓,曲調显然以它为中心音;另一方面,一再出現 #C #F 这一純四度上行,#C 音成为音調的支柱音,而B #F #C 三个音組合在一起所建立的中心音是 #F,B在其中处于下属音的地位。結果造成了这样的感觉:在句子进行的中途,調性是在 #F,到了句末停頓时,就轉到下属調上,形成一种特别的“#F 羽—B 商”交替。

青春一去不回来



这里，一方面，整个曲調的支柱音是G D A三个音，并且在大部分曲調中(从头到第5小节初，再从第7小节到第11小节初)都表現出徵調式的特点，卽是說，表明調性在D，另一方面，在第6和第12小节两次句末結束时，都是在拉长了G音以后又从D音回到G音上停頓下来，这时G音就变得大为稳定了，調性轉到下属音G。这样就形成了一种特别的"D徵—G宮"交替。在这两个例子里，我們还能觉察到，这种特别的調性搖晃很好地表达了歌唱者略为不安的、望眼欲穿的誠摯心情。

以上是功能性交替。下面讲色彩性交替。

色彩性交替都是不相邻調式之間的变換。按主音轉移的音程关系来看，可以細分为三种情形：

一、两个主音相距大二度。这时，互相轉換的是两个远邻調式，卽，相隔一个調式的两調式互轉。这样的交替共有三对：宮↔商、徵↔羽、商↔角。

宮—徵—商—羽—角

二、两个主音相距小三度。这时，是相隔两个調式的两調式互轉。这样的交替有两对：宮↔羽、徵↔角。

宮—徵—商—羽—角

三、两个主音相距大三度。这时是相隔三个調式的两調式互轉。这也就是两个极端調式——宮与角——互相交替。

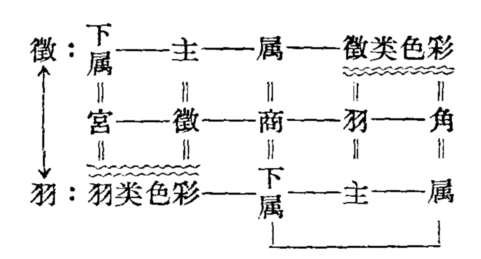
宮—徵—商—羽—角

两調式相隔愈远，交替就愈新鮮而富于色彩，愈能造成对比。这是三种情形的不同所在。另一方面，从色彩的类别和調式的方向之間的关系来看，其中却有一条共同的規律：如主音轉移到徵类色彩音上，調

式就轉換到属方面；反之，主音轉移到羽类色彩音上，調式就轉到下属方面。

各种色彩性交替，在民間并不是平均使用的。用得最普遍的是徵和羽相互交替，另一种較常見的是“角—徵”交替。前者属于第一种情形，后者属于第二种情形。

徵和羽来回交替，是最値得注意的色彩性交替，各地都可以遇到这样的曲調。这是两个典型調式的相互轉換，也是两类基本色彩互相衬托、互为因果的产物。代表徵类色彩的典型——徵調式，它的两个色彩音如都被强調，那就可以跟原来的属音一起組成一組新的調式骨架，这时，原来的另外两个功能音就呈現出羽类色彩。反过来，代表羽类色彩的典型——羽調式，它的两个色彩音如都被强調，那就可以跟原来的下属音一起組成一組新的調式骨架，这时，原来的另外两个功能音就呈現出徵类色彩。



有理由把徵和羽的互相交替称为我們这个調式体系里的平行交替。第一，大小調体系里的平行交替是指該体系的典型調式——自然大調与自然小調——之間的同音列轉換；同样，五度相生調式体系里的平行交替也是指本体系的典型調式之間的同音列轉換。第二，大小調体系里的平行交替，是各种自然調式交替中用得最普遍的；五度相生調式体系里的平行交替也同样是在民間用得最普遍的調式交替。

下面举一些平行交替的例子，順便分析一下主音轉移的过程。



这里是“D 羽—C 徵”。开始时輪流强調 A 和 G，衬托出 D 的稳定性。假若第 6 小节第三拍落韵在 D，而不是用 G C 搶出一个新的句子“压迫受了……”，那就会产生很强的稳定感和結束感，D 的主音地位就表露得十分显著；可是，曲調也就很难继續进展了。巧妙的是，在这第三拍上用不稳定的音級搶出了一个新的句子，它停在色彩音 F 上，造成很新鮮的对比。F 在这里被强調，是意外的；但同时，它又正是准备以后向徵調式交替的“伏笔”。从全曲来看，上下句的落韵构成变格呼应：C 如算主音，F 是它的下属音。但 F 的功能作用并沒有一下子就显露出来，因为后面紧接着的 仍然回到 D 羽調。只是在此以后，F 才再一次被强調（ ）。往后又强調了 C（ ），至此，羽調式的两个色彩音都被强調了，它們跟原

来的下属音G一起，构成了一組新的調式骨架——F C G。因此，最后結束时落在C上就十分自然，完全稳定了。在以上的分析中，我們可以特别注意到，是什么样的条件使得某一个音（这里的F）最初表現出色彩性，以后又由于什么样的条件，使它轉变为功能音。



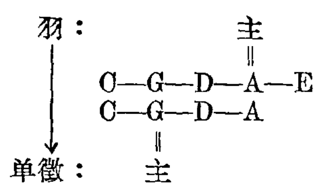
开始是D羽調。按照四川的羽調式民歌的音調特点，主音上小三度的音級是特别得到强調的。因此，虽然A是属音，它在曲調里的分量反不如色彩音F。F和G两音輪流被强調，它所衬托的調性中心正是徵音C。这样，只要略略强調这个C，它就稳定，从而很容易完成調式交替。



这里是"A羽—G徵—A羽"。这交替在曲式上是离調性质的。第8、9两小节，突然出現以两个色彩音为落音的短歌腔，由于先作落音的是相生較远的色彩音C，所以当較近的色彩音G作落音时，它就显得特别稳定，調性頓时轉移到G。往后，被强調的音又恢复为A和E，即原調的

主音和属音。这样馬上就回到原来的調性上了。所以說，第8、9两小节可以看作离调；它是一时强调色彩音的結果。

我們还要指出，上例的徵調式，是一种四声音阶的徵調式——单徵調式，因此，互相交替的这两个調式，音列并不完全相同。



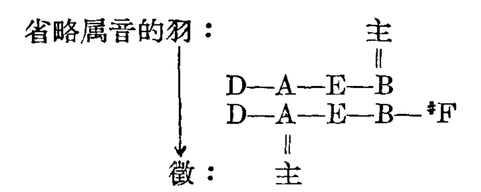
下例也有类似的情况，不过，反轉过来而以羽調式为四声音阶的調式——这是省略属音的羽調式。

割 麦 歌

汉族 湖北



#F 音一直到倒数第4小节才出現，但这小节在音調上是跟后一小节合为一体的，这两小节的歌腔則跟最后两小节的歌腔一样，已是以A为主音的了。所以这个 #F 只包含在后面的徵調式中。



这两个例子中，互相轉換的两个調式音列既不完全相同，也就不是眞正

的交替了（交替应是同音列的調式轉換）。但这些調式轉換的效果，却仍然跟交替十分接近。这是因为：在这里，四声音阶里作为某調式主音的音，在五音中的地位也正是某音。具体地說，在第一例中，四声音阶里作为徵調式主音的 G，在五音中也正是徵音；第二例中，四声音阶里作为羽調式主音的 B，在五音中也正是羽音。这样，前后是吻合的。如果不是这样吻合，效果就会不像交替而像轉調（到讲狹义轉調的部分将見到实例❶）。这里，則由于这样吻合，就有交替的效果，我們也就可以把这种調式轉換看作特种的交替。

上面的第二例中，羽調式的調性之建立，并不是用功能圍繞的方式；它所强調的功能音只有两个：B、E，其中 B 强調得更多，成为主音。如果徵調式的調性也不用功能圍繞的方式来建立，即不强調宫音而仅仅更多地强調徵音，来使徵音成为主音，那么，結果就会是这样：全曲的功能音只有三个，好像是商調式的調式骨架一样，但主音却不在商而在羽和徵两音上游蕩，好像是在商調的属調和下属調上輪流进行。这时，羽和徵的来回交替就好像是商調式分解的結果。下面便是一个例子：

小小水車长又长



这里是"A 羽—G 徵"。全曲只有三个曲調支柱音：G、D、A。此外的

❶ 参閱本书第 135、136 頁。

宫音 C 和角音 E 的用法都是經过音或装飾音式的，C 表現为羽类色彩音，E 表現为徵类色彩音。这一切，都像 D 商調一样。但現在，在曲式上却布置成这样：上句里 A 的稳定性超过 D，下句里 G 的稳定性又超过 D。这样，我們就看到，由于商調的属音和下属音輪流充当了主音，商——徵和羽两类色彩混合的——調式就分解为“羽—徵”交替。

还有一个十分独特的例子：



这里，大部分的音調都强調 F 和 ♭B，它們和另一个支柱音 C—起，組成 F 徵調的調式骨架；但最重要的两次句末停頓都在 G，第一次句末停頓在 D，它們跟另一支柱音 C 一起，却組成 G 羽調的調式骨架。因此，形成了色彩性的調性搖晃，它在这支歌里表达了十分激动的心情。

在越南民歌中，也有运用徵和羽来回交替的例子：



这里是“D 徵—E 羽—D 徵—E 羽”。开始时調性显然在D，是徵調式。第7至10小节，却强調了B、E、A，形成一組新的調式骨架，使調性在E。因此，当第10小节落韵在A时，让人感到是在羽調式的下属音上終止。以后調性回到D，又是徵調式。到曲末，又經过强調B而落到E，构成明显的羽調式的正格終止。这支歌是幽默的，所用的这种灵活机动的色彩性交替手法，增强了歌曲的幽默气氛。

以上是平行交替。下面要讲另一个重要的色彩性交替：“角—徵”交替。

“角—徵”交替时，主音作小三度的轉移，这样，它就比平行交替更富于色彩对比。这一交替，是角調式的特殊旋法带来的自然結果。在第三章曾分析过，角調式是一个富于色彩性的調式，它的重要音級，除了主音以外，就是主音上方和下属音上方的羽类色彩音，即徵音和宫音。这两个色彩音已被强調，如果再略略强調另一个色彩音——主音下方的羽类色彩音，即商音，那么就立刻能构成一組新的調式骨架，它托出的主音，正是徵音。

第一章曾举过的河套民歌«打連成»里，是“D 角—F 徵”。在角調式强調色彩音 ♭B 的条件下，倒数第4小节的“哪司咿哟咳”停頓在C，并且也略略强調了F，这就为最后的調式交替作好了准备。下面这个例子，两头是角調式，中間一段有轉换到徵調式的意思：





第 6 小节停顿在 C，第 8 小节停顿在 F，这两个偶数的小节显示調性轉移到徵音 F。不过第 5、第 7 两小节却好像有轉移到羽音 G 的意思。但从曲式上看，偶数小节的力量比奇数小节要强些，所以仍可认为，第 8 小节是交替到徵調式了，只是确定性不那么大罢了。第三个例子是經过宫調式而交替：



在第 11、12 小节突然以宫音 C 为支点而作助音进行，这里好像交替到宫調式；这跟前面角調式的对比是很有色彩的，同时也是不大稳定的。到后来就表明，这里强調宫音是为后面确立徵調式作准备的。

上一例已包含有“角—宫”交替的因素。用宫与角互相交替的歌很少，它在音調上、色彩上都很新鮮。这里我們举出朝鮮南部庆尙南道的民歌《密阳阿里郎》。調性在角音和宫音上来回游蕩，这种富于对比的調

性搖晃跟朝鮮独特的快三拍的节奏配合在一起，使歌的性格特別活跃：



現在来讲变凡。

在第三章所建立的同主音綜合观念中，我們已經了解，相邻两調式只有一音之差，只要作半音的变换就可以改变調式。由此可見，这种半音在調式音阶中具有变化半音的意义。但另一方面，这种半音音程在現代的記譜形式上是所謂“自然半音”。这里，内容上的变化半音同形式上的自然半音相矛盾❶。而且，在通常的观念中，自然半音的形式掩

❶ 常常有人在闡述“变宫”、“清角”等概念时想排除这个矛盾，想直接用記譜的变化半音来表明它們是变化半音：



这是徒劳的，因为在現代的乐理系統中，这个矛盾已无法消除。只要我們还想把五度表述为五度，那么把五度相生調式体系里实质上的变化半音記作变化半音就是不正确的。因为，变宫本是从角音以五度相生得到的，如把它記作 ^{b}C, E ^{b}C 就不表現为五度了。同理，清角是从宫音以五度向相反方向求律得到的，如把它記作 $^{\#}$E, $^{\#}$E C 也同样不成五度。可見，如果眞想消除記譜形式和音級內容的矛盾，連“五度相生”这个名称都不能成立，整个乐理系統都要从根本翻造。但这是不实际的，也是不必要的。必要的工作是，对这个矛盾作一番彻底的解剖，从而能透过相反的形式抓住內容和实质。

盖了变化半音的內容，因此，如果我們断言，在我們这个調式体系里，E F、B C、$^{\#}$F G、A ^{b}B 等等都是变化半音，就不免令人怀疑。我們也就需要反身自問，这种記譜形式上的自然半音之所以会造成調式变換，是不是一个調式观念問題呢？我国古代理論中把这种半音叫做宫与变宫、角与清角，是否也只是一种名称上的习惯呢？換句話說，我們把那在大小調体系称为自然半音的半音音程认作变化半音，是否仅属主观的东西呢？还是这种分歧确也反映着外表相同的两种半音在律学实质方面的客观区别呢？

这个問題的答复，有重要意义，它涉及五声音阶基础的存亡問題。如果說，我們之认半音为調式音級的变化只是一种主观的东西，它在客观上却是两个音級間的音程距离；那就应該推論出，这种观念不符合客观存在，将来必会消灭。于是，也就可以得出这样的結論：小三度之被认作相邻两音級間的音程距离只是一种主观的东西，客观上在这里是跳过了、缺掉了一个音級；因此，把五声音阶的調式认作調式体系的基础也只是一种主观的东西，只是把残缺的音阶当成基础，这种观念当然必将在調式音阶完备化的历史发展过程中归于消灭。这是第一种回答所必然导致的邏輯的結論。如果回答不是那样，而是說，我們所认为变化半音的音程在客观上确实不同于大小調所认为自然半音的音程，确实具有变化半音的实质，那么，在邏輯上就必然导致一系列完全相反的結論。

因为这个問題是如此之重要，所以我們特地在此专事分析。现在我們把問題归結为：五度相生調式体系的"小二度"跟大小調体系的自然半音是不是一件东西？这需要由分析两个半音音程的律学內容来作出回答。

每一个半音音程的律学內容，我們都作两方面的考察：一、它的頻

率比数；二、它的音程大小。大小調体系的小二度，是純四度与純律大三度之差；所以，其頻率比数是15:16[1]，其大小为$\frac{1}{2}+0.06$平均律全音[2]。五度相生的小二度，是五度相生的小三度与大二度之差；所以，其頻率比数是243:256[3]，其大小为$\frac{1}{2}-0.05$平均律全音[4]。这些数据說明，两个調式体系的小二度根本不是一件东西。就两者的頻率比数来比較，五度相生的小二度比大小調体系的复杂得多，那就是說，相距半音的两音相融洽的程度差得多，相排斥的程度高得多。就两者的音程大小来比較，五度相生的小二度比大小調体系的小得多——小0.11平均律全音。这两个小二度在这两方面的差别造成了如下的

---

[1] 純四度的頻率比数是　3 : 4,
純律大三度的頻率比数是　4 : 5,　連比为：
12:15:16，得知：
純律小二度的頻率比数是　15:16。

[2] 純四度 $=2\frac{1}{2}-0.01$ 平均律全音，
純律大三度 $=2-0.07$ 平均律全音，相減得：
純律小二度 $=\frac{1}{2}+0.06$ 平均律全音。

[3] 五度相生小三度的頻率比数是　27 : 32,
五度相生大二度的頻率比数是　8 : 9,　連比为：
216:243:256，得知：
五度相生小二度的頻率比数是　243:256。
这个音程在古希腊称为Limma。

[4] 五度相生小三度 $=1\frac{1}{2}-0.03$ 平均律全音，
五度相生大二度 $=1+0.02$ 平均律全音，相減得：
五度相生小二度 $=\frac{1}{2}-0.05$ 平均律全音。

不同：在大小調体系里相距小二度的两音，能在一个基本調式里并存，成为同一調式的两个音級；而在五度相生調式体系里相距小二度的两音，则不能并存于同一基本調式，只能是同一音級的变化而足以影响調式。

为了将五度相生小二度在实质上是变化半音这个道理說得更加明了，我們还可以拿大小調体系的变化半音——增同度，来跟它比較一下。那里的变化半音有两种：一种是純律的大三度与小三度之差，其頻率比数是 24:25❶，其大小为 $\frac{1}{2}-0.15$ 平均律全音❷；另一种是大全音与純律小二度之差，其頻率比数为 128:135❸，其大小为 $\frac{1}{2}-0.04$ 平均律全音❹。我們可以看到，五度相生的小二度在两方面都跟它們

---

❶ 純律大三度的頻率比数是 4 : 5，
純律小三度的頻率比数是 5 : 6，　　連比为：
20:24:25，　得知：
純律增同度的頻率比数是 24:25。

❷ 純律大三度 $= 2-0.07$ 平均律全音，
純律小三度 $=1\frac{1}{2}+0.08$ 平均律全音，　相减得：
純律增同度 $=\frac{1}{2}-0.15$ 平均律全音。

❸ 大全音的頻率比数是 8 : 9，
純律小二度的頻率比数是 15 : 16，　連比为：
120:128:135，得知：
第二种增同度的頻率比数是 128:135。

❹ 大全音 $=1+0.02$ 平均律全音，
純律小二度 $=\frac{1}{2}+0.06$ 平均律全音，　相减得：
第二种增同度 $=\frac{1}{2}-0.04$ 平均律全音。

有共同之处。就頻率比数来看，这两种增同度都比純律小二度复杂，因而相斥程度較高。在这一点上，五度相生小二度亦然，而且复杂程度和相斥程度更高。就音程大小来看，这两种增同度都比純律小二度小，与純律小二度之大于平均律半音相反，它們都小于平均律半音。在这一点上，五度相生小二度亦然，也是小于平均律半音，并且其大小正介于这两种增同度之間。

总之，五度相生的小二度，无論在性质上、大小上，都接近于大小調体系里的变化半音——增同音，而区别于大小調体系里的自然半音——小二度。这就說明，五度相生的小二度，虽然在記譜形式上是自然半音，在律学的內容和实质上却是变化半音。

我們的調式体系为什么以五声音阶調式为基础？并不是因为我們只知道五个音的調式，我們知道十二个半音（六律六呂）比其他民族都早。也不是因为我們听不慣半音进行。民間歌手和戏曲演員不仅善于分辨半音，而且能用不同大小的半音来表达十分細膩的感情变化。根本的原因在于，我們的調式体系是五度相生的。五度相生的結构是原因，五声音阶为基础是結果。結构邏輯的五度相生原理，是我們这調式体系的本质，基本調式的五声音阶形态，是其現象。当五度相生达到四次时，音律的关系已經相当远，造成的色彩也相当丰富，已經足以形成具有充分表現力的完整的調式。如果再相生一次，就产生了过于强烈的音响冲突（243:256）和过于窄小的音程距离（$\frac{1}{2}-0.05$ 全音），而使調式开始复杂化了。在复杂化的調式（六声音阶、七声音阶、以及更多声的五度相生調式）里，把五声的基本調式里的各种音調原素加以多样的綜合，以进一步挖掘和发展它們的表現力。但无論如何，这些复杂調式不能吞沒五声音阶調式的基础意义，由于这些調式的复杂性和五声

調式的完整性，它們不可能取五声調式而代之，自己变成基本調式。它們只可能是基本調式的发展形态。六声音阶調式是基本調式的发展❶；七声音阶調式是其进一步发展❷；而更进一步，还可以发展为八声音阶和九声音阶的調式❸。

既然明确了我們这个調式体系之所以以五声音阶为基础，是五度相生的調式結构邏輯所客观地决定了的，也就有理由断言：一、只要五度相生的調式結构邏輯得到保存，五声音阶的基础意义就不会消灭，而古代乐理中的变宫、清角等名称就始終有其科学价值而不容廢止；二、只有当五度相生的調式結构邏輯遭到改变的时候，五声音阶才不能再作为調式基础而存在。可是这同时也就意味着，如果我們这調式体系

---

❶ 有人把六声音阶看作七声音阶的省略，因而否认六声音阶調式的存在。这种观点，跟以五声音阶調式为基础的大前提是矛盾的。因为，既然基础是五声音阶，它的复杂化过程就必然是逐步地經过六声音阶的形态而到达七声形态。在我們的民歌中，六声音阶調式的曲調比七声的多得多。否认它的存在是不現实的。把六声音阶看作七声音阶的省略，实质上是在这个問題上丢开了我們公认的大前提，而把七声音阶調式认作基础。

❷ 有人想把我們这調式体系里的七声音阶說成跟大小調体系里的那样簡单的調式，反对每个基础調式都可以发展为三种七声音阶形态，說是这样太"煩瑣"。这同样是一种跟以五声音阶調式为基础的大前提相矛盾的观点。他們沒有看清，正由于我們的調式体系以五声音阶調式为基础，其七声音阶調式就具有非常丰富多彩的音調組織和表現手段，其結构也不可能不是复杂得多的。如果无視这一点，而拿大小調体系的七声音阶观念来硬套，那就是削足就履了。

❸ 有人认为，提出"八声音阶"和"九声音阶"是巧立名目，臆造調式。其实，以五声音阶为基础的調式既然可以有各种六声和七声的形态，也就同样可以有八声和九声的形态。在八、九声的形态里，附加音跟最相近的基本音的音程关系，仍然可以同在六、七声的形态里一样，不过是变凡的关系，即，相距五度相生小二度的音程，不同的只是在各附加音之間关系比較复杂而已。所以，如果我們认清了我們的調式体系以五声音阶为基础这个大前提，那么，就可以理解，每一个基础調式的八、九声音阶形态的存在，是跟其六、七声音阶形态同样合理的。

的五度相生本质被遗忘、被曲解、被偷换、被篡改，那么，所謂以五声音阶为基础就只能仅是一个假像，这种丧失了本质的假像，是不能久存的。固然，今天有不少人一面曲解五度相生的調式本质，同时又抱定以五声音阶为基础，但是，这两件事情彼此間的邏輯矛盾，是不依当事人的意志为轉移的。

上面我們詳細地分析了变凡的音律实质和它对五声基础的重要意义。現在我們要轉入变凡的具体情况。第一步，先看一看变凡和"五音"的关系；第二步，再看一看变凡和五个基本調式的关系。

我們知道，变凡这种半音音程，是在五度相生五次时得到的，在属方面得到低半音，在下属方面得到高半音：

| ♭E | — ♭B — F — C — G — | D | — A — E — B — ♯F — | ♯C |
←——————————————　——————————————→

反过来說，任何两个相隔五个五度級的音，就发生变凡的关系，低半音者必在属方面，高半音者必在下属方面：

| G | — D — A — E — B — | ♯F |

| C | — G — D — A — E — | B |

| F | — C — G — D — A — | E |

| ♭B | — F — C — G — D — | A |

对于这种性质的低半音和高半音，古代已有名称，低半音称为"变"，高半音称为"清"。这样，当我們来看任何两个相隔五个五度級的音的时候，就有如下的关系：如果下属方面这头的是某音（例如宫音），那么属方面那头的就是它的"变"（例如变宫）；如果属方面这头的是某音（例如

角音)，那么下属方面那头的就是它的"清"(例如清角)[1]。而这里所說的相隔五个五度級，也正是剛剛跨出五音范圍的情况，因此，在属方面一跨出角音就有变宫，在下属方面一跨出宫音就有清角。結果，我們就有了这样一种伸延的五度鏈索：

清商	清羽	清角	宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵	变商
‖	‖	‖	‖	‖	‖	‖	‖	‖	‖	‖
F	C	G	D	A	E	B	♯F	♯C	♯G	♯D
♭B	F	C	G	D	A	E	B	♯F	♯C	♯G
♭E	♭B	F	C	G	D	A	E	B	♯F	♯C
♭A	♭E	♭B	F	C	G	D	A	E	B	♯F
♭D	♭A	♭E	♭B	F	C	G	D	A	E	B

前面已經說过，現代的記譜形式跟我們的調式的音級內容是有矛盾的。上面这个图表，已将这矛盾全面展示出来。現在归納一下，以便明确矛盾的各种表現，免得在分析調式轉換时被相反的記譜形式所迷惑。

第一、在譜上，音列向属方面推移时出現升号，向下属方面推移时出現降号。但在"五音"这边，情况恰恰相反，属方面出現低半音的"变"音，下属方面出現高半音的"清"音。"变"音的出現和"清"音的还原，我們統称"**向下变凡**"。反之，"清"音的出現和"变"音的还原，統称为"**向上变凡**"。变凡的向上向下所处的方位，跟我們习惯上升降号所处的方位是正好相反的：习惯上，属方面有♯，下属方面有♭；这里是，属方面有向下变凡，下属方面有向上变凡。

第二、当在"五音"这边是同一音級的变化时，在譜上所記的总是两

[1] 古代的名称不够系統化，"清角"往往称做"变"，"清羽"这名称常常不用，却称做"閏"。現在我們把"清"的定义确立起来，同时把名称系統化一下：叫做"清角"、"清羽"等等。

个不同的音名。例如，我們拿字母音列的第三行来跟汉字音列对照一下，就看到：宫和变宫相当于 C 和 B，徵和变徵相当于 G 和 #F，商和变商相当于 D 和 #C，角和清角相当于 E 和 F，羽和清羽相当于 A 和 bB，商和清商相当于 D 和 bE。变凡关系的記譜形式就是如此。

第三、当在譜上是同一音名的变化时，在"五音"这边却反而总是不同的音級。例如，我們拿每行字母音列中的 F 和 #F 两音来跟汉字音列中的相应两音对照一下，就看到，第一行的 F 和 #F 相当于清商和角，第二行的相当于清羽和变宫，第三行的相当于清角和变徵，第四行的相当于宫和变商。

这个音程，記譜形式是"增同度"，但它所包含的調式音級方面的意义倒是一个特别縮小的二度，因为它是相邻两个音級間的音程距离❶。不过，这种二度跟大小調体系里的小二度又是完全不同性质的。它的頻率比数复杂无比(2048:2187❷)，虽然音程的大小是跟普通的小二度相仿的（$\frac{1}{2}+0.07$ 全音❸）。为避免各种混淆，我們不称之为小二度或

---

❶ 上述的四对音級，撇开音級变化来說就是：商和角，羽和宫，角和徵，宫和商。都是相邻音級。如果說，羽和宫相距一个較大的二度，宫和商相距一个較小的二度，那么，这里这种特别縮小的二度就可以說是减二度了。

❷ 这个音程是大二度与变凡音程之差。

五度相生大二度的頻率比数是 8 : 9，
变凡音程即五度相生小二度的頻率比数是 243:256，連比为：
1944:2048:2187，得知：
五度相生增同度的頻率比数是 2048:2187。

它在古希腊称为 Apotome。

❸ 五度相生大二度 = 1 + 0.02 平均律全音，
五度相生小二度 = $\frac{1}{2}-0.05$ 平均律全音，相减得：

五度相生增同度 = $\frac{1}{2}+0.07$ 平均律全音。

减二度，而称之为“复变凡”。这意思是說，我們把它看作两个变凡的复合。因为，凡是出現这种音程的旋律音調，必然涉及相邻两个音級一起变凡。上述的清羽和变宫、清角和变徵，名称本身就說明了这件事。即使在上述的清商和角、宫和变商两个关系中，事情也还是这样；因为，如果用清商，不可能不兼用清角，如果用变商，不可能不兼用变宫❶。这种复变凡音程，是相隔七个五度級的两音之間的关系，所以它也是八声以上音阶形态的标志。

复变凡是一个极其复杂、极其疏远的音程关系，所以当各基本調式使用附加音的时候，通常不让附加音跟任何基本音发生复变凡关系。在附加变宫、清角、变徵、清羽这些音的时候，不发生这种情形。因为，变宫是跟清羽，变徵是跟清角互为复变凡关系的，不涉及基本的五音。一到使用变商或清商的时候，这种情形就出現了，它們是跟基本音——宫或角——互相冲撞的。这就可以解釋，为什么在民間音乐中极少用变商和清商(簡譜的 #1 和 b3)，而将附加音的范圍限于变宫、清角、变徵、清羽四个。同时，这也可以說明，为什么我們的音阶形态限于九声而不提十声音阶。因为，从清羽一直到变徵只包括九个音，如再增加一个，就不得不在变商和清商之中选擇一个了。

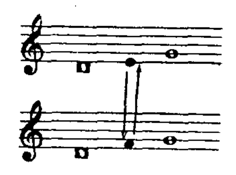
变凡跟五个音級的关系已談过了。现在来談变凡跟基本調式的关系。

第三章所建立的同主音綜合观念(第 72 頁)告訴我們，各基本調式在同主音条件下互相轉換时，参与变凡的音共有四对八个。为便于观

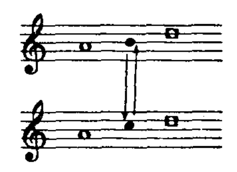
❶ 从旋法来看，清商是就其上方直接依賴于清角，就其下方依賴于宫音的；变商是就其下方直接依賴于变宫，就其上方依賴于角音的。对于清商来說，角音是它所依賴的清角之向下变凡；对于变商来說，宫音是它所依賴的变宫之向上变凡。

察由于变凡在音阶中所处地位(与主音相距的音程)不同而調式所受变凡的影响也就不同，我們把音阶切成两个半截，下属音以下算下半截，属音以上算上半截。参与变凡的音，在每半截里都有两对四个。其中一对是色彩音和色彩音互相变凡，另一对是色彩音和功能音互相变凡。

色彩音和色彩音互相变凡，也就是徵类色彩和羽类色彩互换。当徵类色彩音换成羽类色彩音时，就是向上变凡；反之，就是向下变凡。这在音阶的两个半截里各有一对。下半截里的一对，是单徵色彩音和羽調式的濃色彩音：

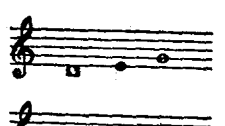


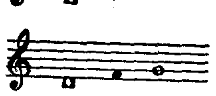
上半截里的一对，是徵調式的濃色彩音和单羽色彩音：



我們知道，这四个半截音阶，每一个都可以在两个不同的調式里作为其結构的基本成分而出現。这样，每一对色彩音的变凡，一方面規定了所用調式的范圍，另一方面却不限死在一对調式里。就是說，每一对变凡都可以涉及四个調式。而每一个色彩音，是作为五音或其音級变化中的哪个，也因此就有四个可能。徵类色彩音可以作为羽音、角音、变宮、变徵，羽类色彩音可以作为徵音、宮音、清角、清羽。現在分述如下：

第一对变凡：

是徵和商两个調式里的基本成分。

是羽和角两个調式里的基本成分。所以：

一、当 作为商調式里的成分而将色彩音向上变凡时，就轉成同主音的羽調式。这时，E本是角音，F作为淸角而出現（以后成为宮音）。

二、当 作为羽調式里的成分而将色彩音向下变凡时，就轉成同主音的商調式[1]。这时，F本是宮音，E作为变宮而出現（以后成为角音）。

这一对用法是相邻两調式的同主音轉換，关系到六声音阶調式的形成。其实例将在下一章讲“商羽”和“羽商”調式时看到。

三、当 作为徵調式里的成分而将色彩音向上变凡时，就轉成同主音的羽調式（这需要有上半截音阶里的色彩音向上变凡来配合[2]）。这时，E本是羽音，F作为淸羽出現（以后成为宮音；当然，也可能后来成为淸角，那样就成为第一项所讲的情形了）。这是隔开一个調式的，即远邻两調式的同主音轉換。它关系到七声音阶徵調式的一种形态的产生，在第七章讲“羽徵”調式时将看到它的实例。

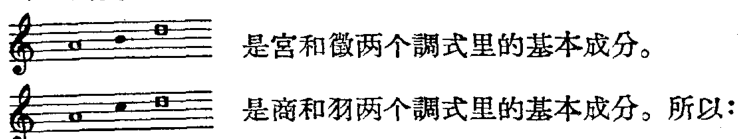
四、当 作为角調式里的成分而将色彩音向下变凡时，就轉成同主音的商調式（这需要有角調特征音向下变凡来配合）。

[1] 但如果原来的羽調式里省略了上半截音阶里的色彩音——单羽色彩音，那么这一变凡后所轉成的就不是商調式，而是单徵調式。

[2] 如果原来的徵調式是单徵調式就不发生配合的問題。单徵調式的上半截音阶里沒有色彩音，不必要也不可能变凡。只消把单徵調式里唯一的色彩音向上变凡，就变成羽調式。

这时，F 本是徵音，E 作为变徵而出現(以后成为角音；当然，也可能后来成为变宫，那样就成为第二項所讲的情形了)。这也是远邻两調式的同主音轉換。它关系到七声音阶角調式的一种形态的产生，在第七章讲“商角”調式时将看到它的实例。

第二对变凡：



是宫和徵两个調式里的基本成分。

是商和羽两个調式里的基本成分。所以：

一、当 作为徵調式里的成分而将色彩音向上变凡时，就轉成同主音的商調式❶。这时，B 本是角音，C 作为清角而出現(以后成为宫音)。

二、当 作为商調式里的成分而将色彩音向下变凡时，就轉成同主音的徵調式。这时，C 本是宫音，B 作为变宫而出現(以后成为角音)。

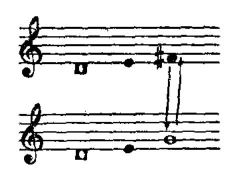
这一对用法是相邻两調式的同主音轉換，关系到六声音阶調式的形成。其实例将在下一章讲“徵商”和“商徵”調式时看到。

三、当 作为宫調式里的成分而将色彩音向上变凡时，就轉成同主音的商調式(这需要有宫調特征音向上变凡来配合)。这时，B 本是羽音，C 作为清羽而出現(以后成为宫音；当然，也可能后来成为清角，那样就成为第一項所讲的情形了)。这是隔开一个調式的，即远邻两調式的同主音轉換。它关系到七声音阶宫調式的一种形态的产生，在第七章讲“商宫”調式时将看到它的实例。

❶ 但如果原来的徵調式里省略了下半徵音阶里的色彩音——单徵色彩音，那么这一变凡后所轉成的就不是商調式，而是单羽調式。

四、当 作为羽調式里的成分而将色彩音向下变凡时，就轉成同主音的徵調式（这需要有下半截音阶里的色彩音向下变凡来配合❶）。这时，C本是徵音，B作为变徵而出現（以后成为角音；当然，也可能后来成为变宮，那样就成为第二項所讲的情形了）。这也是远邻两調式的同主音轉換。它关系到七声音阶羽調式的一种形态的产生，在第七章讲"徵羽"調式时将看到它的实例。

現在来看另外两对变凡，即色彩音和功能音互相变凡。这在音阶的两个半截里也各有一对。下半截里的一对，是宮調特征音和下属音：



上半截里的一对，是属音和角調特征音：

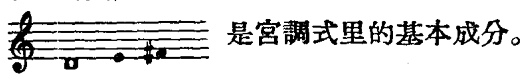


我們知道，这里头一个半截音阶只在宮調式里作为調式的基本成分而出現，末一个半截音阶只在角調式里作为調式的基本成分而出現。所以，这两对变凡所造成的調式变化，比前两对的情况要簡单一些。每一对变凡都只涉及三个調式。每一个参与变凡的音的身份，也就只有三个可能：在第三对变凡里，它們不可能作为羽音和清羽；在第四对变凡里，它們不可能作为徵音和变徵。

---

❶ 如果原来的羽調式是单羽調式就不发生配合的問題。单羽調式的下半截音阶里沒有色彩音，不必要也不可能变凡。只消把单羽調式里唯一的色彩音向下变凡，就变成徵調式。

第三对变凡：



是宫調式里的基本成分。

是徵和商两个調式里的基本成分。所以：

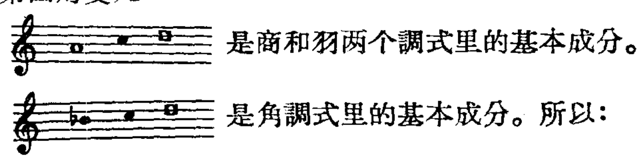
一、当宫調特征音向上变凡时，就轉成同主音的徵調式。#F 本是角音，G 作为清角而出現（以后成为宫音）。

二、当徵調式的下属音向下变凡时，就轉成同主音的宫調式。G 本是宫音，#F 作为变宫而出現（以后成为角音）。

这一对用法是相邻两調式的同主音轉换，关系到六声音阶調式的形成。其实例将在下一章讲“宫徵”和“徵宫”調式时看到。

三、当商調式的下属音向下变凡时，就轉成同主音的宫調式（这需要有上半截音阶里的色彩音向下变凡来配合）。G 本是徵音，#F 作为变徵而出現（以后成为角音；如果成为变宫，就跟第二項一样）。这是远邻調式的同主音轉换。它关系到七声音阶商調式的一种形态的产生，在第七章讲“宫商”調式时将看到它的实例。

第四对变凡：



是商和羽两个調式里的基本成分。

是角調式里的基本成分。所以：

一、当羽調式的属音向上变凡时，就轉成同主音的角調式。A 本是角音，♭B 作为清角而出現（以后成为宫音）。

二、当角調特征音向下变凡时，就轉成同主音的羽調式。♭B 本是宫音，A 作为变宫而出現（以后成为角音）。

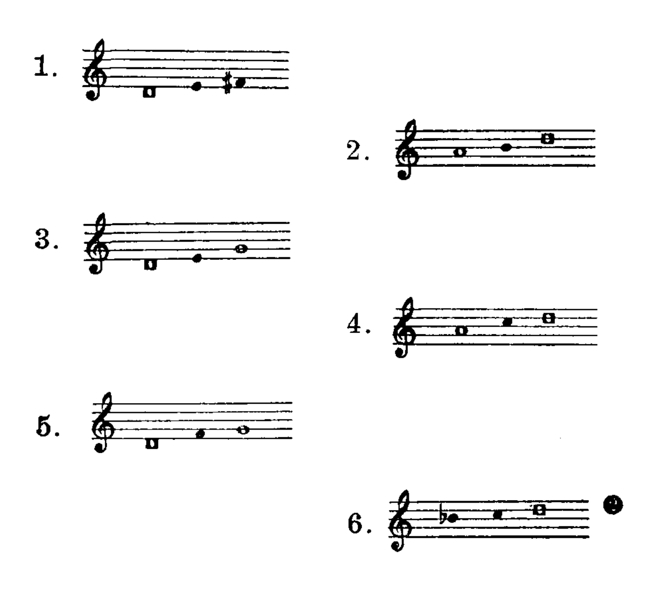
这一对用法是相邻两調式的同主音轉换，关系到六声音阶調式的形成。其实例将在下一章讲“羽角”和“角羽”調式时看到。

三、当商調式的属音向上变凡时，就轉成同主音的角調式（这需要有下半截音阶里的色彩音向上变凡来配合）。A 本是羽音，♭B 作为清羽而出現（以后成为宫音；如果成为清角，就跟第一項一样）。这是远邻調式的同主音轉換。它关系到七声音阶商調式的又一种形态的产生，在第七章讲"角商"調式时将看到它的实例。

以上我們把四对变凡从同主音观念中一一取出，分别說明使用时的各种情况，并指出它們跟一部分六声、七声音阶調式的联系。这样讲法，虽然詳細，但失之煩瑣。現在我們把它們放回到同主音綜合观念中去，就可以对变凡的規律性一目了然了。

第一、变凡的向上、向下跟調式轉換的方向，关系是固定的：向上变凡，調式就向属方面轉；向下变凡，調式就向下属方面轉❶。

第二、半截音阶共有六个，它們是按一定秩序互变和相配的。如果用从宫到角的顺序，这个秩序可以表述如下：



这个秩序在于，相邻的两半截总能配成一个基本調式，相隔一个数的两半截总有一对变凡。从这个秩序来看，变凡对調式轉换关系的影响是这样：

1. 当音阶的某一半有变凡时，另一半所用的如果是它們所間隔的半截音阶，那就是相邻两調式的轉换。例如，当变凡是1和3互换时，音阶的另一半用的若是2，那就是宫和徵两調式的互轉。这时，参与变凡的音只作为清角或变宫而出現。它所关系到的音阶也只是六声音阶。

2. 当音阶的某一半有变凡时，另一半所用的如果是在它們的間隔以外的半截音阶，那就是远邻两調式的轉换。例如，当变凡是2变换成4时，音阶的另一半用的若是1，或者，当变凡是3变换成1时，音阶的另一半用的若是4，那就是宫和商两調式的互轉。这时，参与变凡的音总要作为清羽或变徵而出現。这也就需要另一半截也变凡，换成它們所間隔的半截音阶，否則，就要产生一种七声音阶。

第三、变凡后，新加入的色彩音的类别和濃度，跟所形成的具体調式，关系是固定的：新加入的是徵調濃色彩音，就形成徵調式；新加入的是羽調濃色彩音，就形成羽調式；新加入的是宫調特征音，就形成宫調式；新加入的是角調特征音，就形成角調式。新加入的如果是单徵或单羽色彩音，調式的形成比較灵活：当原来有单羽色彩音时，变凡后加入

---

❶ 这跟我們讲音列时恰恰相反。那时我們說，向下变凡在属方面，向上变凡在下属方面。現在为什么反过来了？这是因为，在主音不动的条件下，音列若往属方面推移，主音在音列中的地位就相对地轉移到下属方面，因而調式就向下属方面轉移。反之亦然。

❷ 每半截可以其色彩的类别和濃度来称道：1.有宫調特征音的；2.有徵調濃色彩音的；3.单徵的；4.单羽的；5.有羽調濃色彩音的；6.有角調特征音的。这是从徵类的最濃色彩起，逐步变淡，再开始羽类色彩，从淡变濃，直到最濃。如把顺序顛倒过来，也同样可以表述这个秩序。

的单徵色彩音造成商调式，否则就形成单徵調式；当原来有单徵色彩音时，变凡后加入的单羽色彩音造成商調式，否則就形成单羽調式。

这就是变凡影响調式的簡单規律。

变凡的具体运用，論到它在曲式和音調方面的不同表現，可以大致分为四种情形：一、分段的；二、在曲式上融合；三、在音調上融合；四、半音进行。

一、分段的：一个乐段結束后，另一乐段用同主音的另一調式，发生变凡。这种用法在地方小戏的唱腔銜接时常能遇到。通常用的是相邻調式的变凡銜接。例如，黃梅戏中男平詞和女平詞的銜接就是这样：男平詞总是宫調式的，女平詞总是徵調式的，而主音保持不变❶。不相邻調式的变凡銜接較少。这里举一个羽和徵变凡銜接的例子：

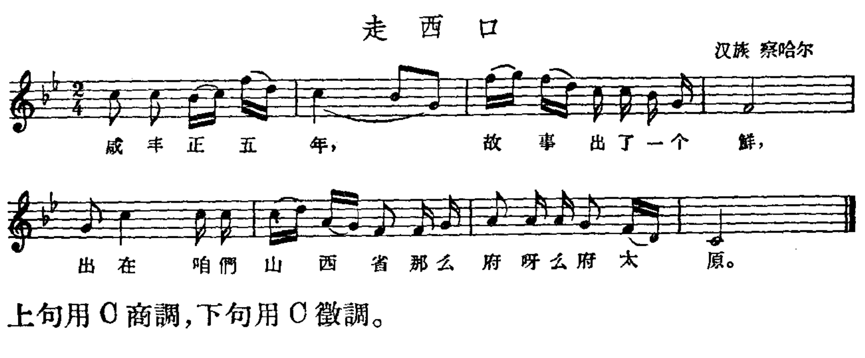


（引自越南嘲剧《咳莫伊》）

❶ 参閱王兆乾編：《黃梅戏音乐》，安徽人民出版社，1957 年版。第 356—358 頁。

第一段用D羽調，第二段一出来突然将两个色彩音都向下变凡——这一瞬間情緒驟然热烈起来——轉成D徵調。唱完第二段，准备回过头来再唱第一段，这时伴奏过門又突然将两个色彩音都向上变凡——显得特别怡然自得——轉回D羽調。

二、在曲式上融合：在乐段內部，这一句用这个調式，那一句用同主音的另一个調式；或者，在同一乐句內，两个乐节用同主音的两个調式。



上句用C商調，下句用C徵調。



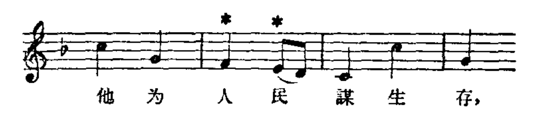
这是河套民歌《走西口》的下句，前半句用C徵調，后半句用C商調。

三、在音調上融合：在同一歌腔內，有两个音发生变凡的半音关系。



这是陝北民歌《藍花花》的下句后半句，把羽調濃色彩音和商調因素組織在一个歌腔里，♭B和G两音发生变凡的半音关系。

四、半音进行：把变凡关系的两个音紧接起来构成半音的音調进行。



（引自陝北民歌《东方紅》）

这是在下属音(F)以后紧接着出現它的变凡(E)。



（引自陝北民歌《綉金匾》）

这是在羽調濃色彩音(^{b}E)以后紧接着出現它的变凡(D)，并且把两音組織在同一半拍之內。

在第一种情形里，同主音的两个調式还是分开的，在第二种情形里它們已有融合的趋势，到第三第四种情形里，两个調式就合成一体了。这个融合过程，也就是六声或七声音阶形成的过程。

在基本調式变凡的基础上，形成各調式的六声、七声、乃至八九声的音阶形态。这是不难理解的。因为，变凡并不改变調性，也不影响曲式結构和功能布局。在对某个基本曲牌加以曲調变奏和丰富化的过程中，各种音調因素自然会互相汇合，組織在一起，其中所体現的各种調式成分也就汇合起来，終于以某一基本調式为基础而融成一体。这个調式复合体，就是我們平常所談論的某些六声音阶、七声音阶之类的調式。

关于变凡，还有一些别的問題，例如主音变凡，但那已超出基本調式同主音轉换的范圍，我們将放到后面几章里去談。

現在簡单讲一讲狹义的轉調。

轉調要兼用交替和变凡两种手法。通常的用法是：先变凡，后交替。这就是說，当調性还沒有轉，或正在过渡的时候，就变凡了，到后一調性确立时，那变化音級已經成为基本音級了。下例中的B音就是这样：当調性还在D时，它就作为变宫而出現，到轉到A調时，它已經成为角音了。这样，后調就可以不仅在調性上，而且在調式上也确立起来。



如果变凡后新加入的音补足了后一調性所欠缺的某一功能音，那么，先变凡对以后的交替就有帮助。下例中的G音就是这样：后調的主音D本是宫音，缺下属音，G的加入，补足了这个功能音，使新主音的建立能用功能圍繞的方法。



如果变凡后新加入的音就是后調的主音，那当然就非先变凡不可了。下例就是如此：



当然，先交替后变凡的办法也是可以的。只不过这样加入的新音，一开始总像是后調里的附加音，不像它的基本音級。因此，后調的調式并不是一下子就确立的。



到第 14 小节为止，包含了“A 商—D 宫”的轉調。如果把第 11 至 14 小

节抽出来反复唱它，那就毫无疑問是純粹的 D 宫調。但当把它放进整体里，从前面接过来的时候，第 11、12 小节就像 D 徵調；以后，#F 作为变宫而出現，然而并未因 #F 的加入就立刻确立起 D 宫調来。

轉調的分类，从主音轉移的音程关系来看，可以分为功能性的和色彩性的；从前后調式的关系来看，可以分为同調式的和异調式的。所以一共是四种情形：

一、功能性的同調式轉調；

二、功能性的异調式轉調；

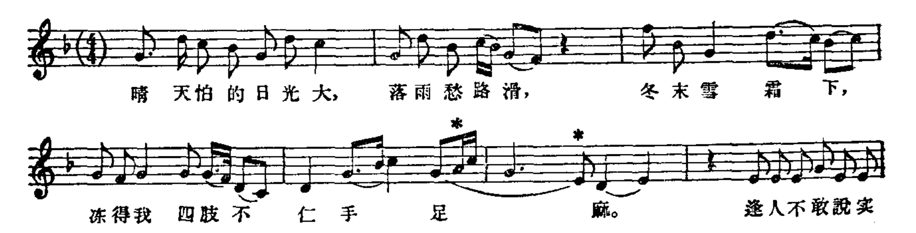
三、色彩性的同調式轉調；

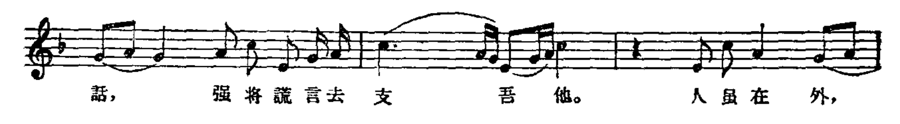
四、色彩性的异調式轉調。

在民歌中最常見的是第一种。上下句落韵的功能性（純四五度）的呼应关系，給調性的功能性轉移提供基础。上下句音調上的統一性之表現为严格的模进关系，使前后的調式相同。前面举过的例子中，如《鯉魚游水上》（D 商—A 商）、《英雄陶克特胡之歌》（A 徵—D 徵）、《牧歌》（D 宫—G 宫），都很好地說明了这个道理。

在功能性的同調式轉調中，变凡和交替的关系是固定的：轉到属調要向下变凡，轉到下属調要向上变凡。前者如《鯉魚游水上》，后者如《英雄陶克特胡之歌》。

第二种是功能性的异調式轉調，用得較少。上面的《数麻雀》包含这种用法。下面再举出川剧高腔《奔途》中的片断唱腔：







这里是从G羽調轉到C宫調。先变凡，后交替，因此經过G徵調的桥梁，作成“G羽—G徵—C宫”。第5、6小节唱“手足麻”时，一下子把两个色彩音一起向下变凡，造成唱腔中非常戏剧性的瞬間。从第9小节“支吾他”起，調性向C轉移，这是向下属調交替，有助于把情感表达得更为眞切，同时宫調式的音調又表达了哀怨的心情。

色彩性的轉調中，异調式的却比同調式的用得較多；因为，异調式可能有比較簡单的表現。在色彩性交替的基础上，如果把宫音或角音变凡，就形成异調式轉調，但要調式相同却要求两个以上的变凡。古典牌子小曲«山門六喜»(一名«寄生草»)里运用了“#F羽—A徵”的色彩性异調式轉調：







第21小节以前，是卖酒人的歌謠和叫卖，第23小节以后，是魯智深的呼喚。前者用 #F 羽調（內部有离調性质的調式交替），后者用A徵調，用轉調来显明两个角色的不同語气和心情。第23小节，D音作为清角而闖出，对于調性 #F 說来，它是角調特征音，但还沒有形成明显的角調式，調性就轉移到A了，而这个新加入的D正好补足了調性A的下属音，起了巩固新調的功能作用。

色彩性轉調时，由于变凡的向上向下跟后調性对前調性的色彩意义相互間的关系的不同，調式可以互相接近，可以互相背离。相背离就加强調式色彩的对比，相接近就和緩这种对比。接近达于頂点，就是調式相同。接近和背离的規律是这样：当調性轉到羽类色彩音时，变凡向上則調式接近，变凡向下則調式背离；反之，当調性轉到徵类色彩音时，变凡向下則調式接近，变凡向上則調式背离。为什么呢？这是因为：一方面，主音之轉移到徵类色彩音，音列之有某音向下变凡，都是向属方面移；另一方面，主音之轉移到羽类色彩音，音列之有某音向上变凡，都是向下属方面移；主音的轉移和音列的推移两者如果同方向，調式就相接近，如果反方向，調式就相背离。例如，假設原来有"D羽—C徵"交替，主音是轉移到羽类色彩音上，羽和徵是远邻关系。現在在主音轉移过程中如将角音A向上变凡，就得到"D羽—C商"轉調，羽和商是相邻关系，調式接近了；反之，如将宫音F向下变凡，就得到"D羽—C宫"轉調，羽和宫相隔两个調式，調式背离了。

轉調中还有一种比較特殊的情况。由于四声音阶的运用，不变凡可以产生轉調的效果。这可以称做“无变凡轉調”。这名称本身是一个矛盾，好像說“无棱角的方形”一样。轉調总要包括音列的轉移，既然沒有变凡，怎么让人觉得音列有所轉移呢？这是因为，四声音阶总会暗示一个被省略了的音級；暗示了，所以让人觉得有它，省略了，所以实际上沒有它。当以后出現一个跟它相距小二度的音的时候，我們就觉得音列改变了，尽管在实际上沒有变凡发生。举例如下：



这一首使人觉得是“B羽—E羽”的轉調。



这一首使人觉得是“#F 羽—E 商”的轉調。这两首歌前半段用的是羽調式（省略属音的），它的主音到后半段里成了角音，这种不一致，再加上主音的轉移，就造成轉調的效果。



这里是“A 单徵—D 徵”的轉調。曲調的前一大半，主音是 A。头八小节是单徵調式的。在第 9 小节上出現了 G 音，它在音程进行和节拍地位方面都得到了强調。G 的出现，一方面对調性 A 来說是带来了羽类色彩，跟原有的徵类色彩混合而形成商調式，另一方面对将到来的調性 D 来說是补足了它的下属音，給轉調性作了功能上的准备。在单徵調式里，并无 #F，却暗示了 #F，所以 G 的加入造成了音列轉移的印象❶。

---

❶ 如果第 13 小节唱作（譜例：你 是我 的），那么在后調內部是用了变凡，但在前后两調之間仍无变凡发生。

第六章

六声音阶

六声音阶是五度相生五次的結果❶。这就是在"五音"的基础上再向某一方面相生一次。这样，从五声音阶发展为六声音阶就有两种方式。一种是，从五音向属方面再相生一次，卽附加变宫。另一种是，从五音向下属方面再相生一次，卽附加清角。

每一个基本調式都有两种形态的六声音阶調式，一种是附加变宫的，另一种是附加清角的❷。在脫离具体曲調对調式的运用而罗列抽象的音阶图式的时候，会混淆两种形态；例如，把附加变宫的徵調式和

---

❶ 六声和五声七声的分界綫，跟四声和三声五声的分界綫一样，不应从曲調所用音的数量着眼，而应从五度相生次数的多少来理解。五度相生五次得到小二度，六次得到增四度。所以，調式如果包含了小二度，卽使只用五个音，也起碼是六声音阶；如果包含了增四度，卽使只用六个音，也起碼是七声音阶。

❷ 煥之同志在《調式研究》一文中写道："六声音阶的构成是在 1 2 3 5 6 五音之外增加 7 音或 4 音。"(《人民音乐》第一卷第三期第 63 頁)孟文濤同志从抽象的音阶图式着眼，反对这一論点，认为"加 4"、"加 7"是記譜問題，"加 4"的歌子可以改記成"加 7"的，反之亦然。其实民間曲調中第六音的附加是有两种方式的。"加 4"的歌子，可以改記成"有 7 无 4"的，但这时只能是"加 1"的，而不会变成"加 7"的。反之，"加 7"的可以改記成"有 4 无 7"的，这时只能是"加 3"的，不会变成"加 4"的。因此，煥之同志在实质上是正确的。他所說的"增加"，应理解为"附加"；他所說的"7 音或 4 音"，不过是"变宫或清角"的代称。

附加清角的宫调式看成同样的东西。在实际的曲調里，两者的区别是抹不掉的。这是因为，在五度相生調式的曲調里，如果有某两个音相距小二度或大七度，其中总有一个是基本音，另一个是附加音。这样就有两个可能，或者高半音的是基本音，或者低半音的是基本音。在六声音阶的形态里，事情必定是这样：如高半音的是基本音，調式就是附加变宫的；如低半音的是基本音，調式就是附加清角的。

除了附加变宫的宫調式和附加清角的角調式以外，每一个調式的六声音阶形态都是在該基本調式的基础上附加它同主音相邻調式的因素。因为，无論附加的是变宫还是清角，附加音都形成一組新的"五音"关系，而使主音同时处于两組"五音"的关系中，同时处在两个地位上，这两个地位，是相邻的。

```
                    变
宫—徵—商—羽—角—宫
  ‖   ‖   ‖   ‖   ‖
 (宫—徵—商—羽—角)

清
角—宫—徵—商—羽—角
‖   ‖   ‖   ‖   ‖
(宫—徵—商—羽—角)
```

从图表来看也好，从音阶来想也好，事情都是这样：一、如果附加的是下属邻調式，那就是附加变宫的；例如，在徵調式基础上附加同主音宫調式的因素——宫調特征音，現在它是变宫。二、如果附加的是属邻調式，那就是附加清角的；例如，在徵調式基础上附加同主音商調式的因素——单羽色彩音，現在它是清角。

从这里可以得到这些六声音阶調式的命名方法：用两个字来称呼，即基础調式的名称之前加上附加調式的名称来做它的形容詞定語。

这个命名方法有几个优点：

第一、簡短明了。例如原来称做“附加变宮的六声徵調”的，現在称做“宮徵”；原来称做“附加清角的六声徵調”的，現在称做“商徵”；这就簡短多了。并且在这些簡短的名称里，原来的意思仍然都得到了說明。六声音阶这层意思是这样得到說明的：凡两个字在五音的秩序里是相邻的，就意味着六声音阶。附加变宮还是清角这层意思是这样得到說明的：凡两个字的次序是順的（按“宮徵商羽角”的次序），就意味着附加变宮；凡两个字的次序是逆的（按“角羽商徵宮”的次序），就意味着附加清角。

第二、前一个字能說明附加音带来什么調式的因素，或者說，能說明某一基本調式兼包含另外哪一个基本調式。例如，“宮徵”这名称說明附加音給徵調式带来宮調式的因素，使徵調式兼包含宮調式。

第三、前一个字能說明附加音的旋法。因为，它表明了附加音的調式来源，也就指出了它原来的旋法。例如，“宮徵”这名称說明附加的变宮本是宮調特征音，它的旋法也就是宮調特征音的旋法。又如，“商徵”这名称說明附加的清角本是商調式里的单羽色彩音，它的旋法也就是单羽色彩音的旋法。

第四、如果相距小二度的两个音，附加的变成了基本的，基本的变成了附加的，那就只消把原来名称的两个字前后对調一下，就是它的名称。例如，附加变宮的六声徵調——“宮徵”，附加音变成基本音，基本音变成附加音，就成了附加清角的六声宮調——“徵宮”。

第五、名称的結构有助于我們在不同的記譜形式中看出同样的調式結构，又在雷同的記譜形式中看出調式的实际差別。例如，当我們建立起“宮徵”和“徵宮”这两个調式概念以后，就更容易认清，有些曲調虽然这个拿“1”做主音，那个拿“5”做主音，其实都是徵宮調式；有些曲調虽然都拿“5”做主音，其实这个是徵宮調式，那个是宮徵調

式❶。

現在来看看上面提及的那两个例外。宮調式里附加变宮，就是出現主音的向下变凡；角調式里附加清角，就是出現主音的向上变凡。由于是主音的变凡，就超出了任何基本調式的范圍，这种附加音也就不再是附加同主音基本調式的因素了。

主音的变凡給調式带来什么呢？如何理解这个音的意义和旋法呢？

我們看到，主音向下变凡是这样形成的：本来，在宮調式里，主音上方有两重徵类色彩音——单徵色彩音上方又有徵类色彩音，这就是宮調特征音；現在把包含这种两重色彩因素的音調模进一下，挪到属方面，使属音上方出現两重徵类色彩音——在徵調濃色彩音的上方再用一个徵类色彩音，这个音，就是主音向下变凡。



可見，主音向下变凡是宮調特征音在属方面的模进，是它在色彩上更濃的翻版。它給宮調式带来了第二重宮調特征音。它的旋法也跟宮調特征音一样，不过是移了位：它就其下方依賴于徵調濃色彩音，通过后者間接依賴于属音或主音；又就其上方依賴于单徵色彩音，通过后者

---

❶ 徵宮調式的音阶可以有两种記譜：(1) 1 2 3 4 5 6 1̇（如«小两口拜年»）

(2) 5̣ 6̣ 7̣ 1 2 3 5（如«紅都炮台»）

宮徵調式的音阶也可以有两种記譜：(3) 5̣ 6̣ 7̣ 1 2 3 5（如«东方紅»）

(4) 1 2 3 4 5 6 1̇（如«苏武牧羊»）

这里，(1)跟(2)記譜形式不同，調式却是一样的，(3)跟(4)亦然。(2)跟(3)記譜形式雷同，实际調式有区别，(1)跟(4)亦然。

其余的每一对相邻調式，相互間都有这种情形。

間接依賴于主音。



包含了这个音的宫調式，由于具有双重的宫調特征音，我們称之为“重宫調式”。这个音，主音向下变凡，就称为“重宫特征音”。

在这里我們要特別指出，重宫特征音不同于导音。在一模一样的記譜形式下，它們之間有許多不同。

一、表現在旋法上。导音是要求半音上行解决到主音的；重宫特征音却通常下行解决到属音。例如：



（引自河北民歌《探亲家》）

即使解决到主音，也是間接的。有一种情况是先下行大二度再上行解决到主音。例如：



（引自山西民歌《妇女自由歌》）

另有一种情况是先上行小三度再下行解决到主音。例如：



这些都幷不是直接的半音解决。固然，在特殊情况下会遇到它直接向主音作半音进行。其实，这些时候它还是依賴于单徵色彩音的；例如它

或者是作为跟在单徵色彩音后面的甩音：



（引自豫剧《拷紅》）

或者是在向单徵色彩音解决时經过主音：



（引自山西民歌《妇女自由歌》）

在另一种特殊情况下，当它向主音作半音进行时，实际上是依赖于徵調濃色彩音的。例如：当它要向下解决之前，先向上变凡，出現主音，这样就形成一种色彩性的"半音繞行"：



二、表現在跟主音的音程距离上。导音距离主音为 $\frac{1}{2}+0.06$ 全音；重宫特征音距离主音为 $\frac{1}{2}-0.05$ 全音。前者跟主音是两个音級，后者跟主音是同一音級的变化。

三、表現在跟主音的頻率比数上。导音与主音的頻率比数为 15:16；重宫特征音与主音的頻率比数为 243:256。后者比前者要不协和得多，不稳定得多。这一点决定了不同的和声要求：导音作大属和弦的三音是恰当的，重宫特征音則要求另一种和声关系；也决定了它們在功能体系中的不同地位：导音表現出直接的功能性，重宫特征音則有强烈的色彩性。

主音向下变凡就是这样。向上变凡又是怎样呢？

同样道理，主音向上变凡的形成可作如下的分析：本来，在角調式里，主音下方有两重羽类色彩音——单羽色彩音下方又有羽类色彩音，这就是角調特征音；現在把包含这种两重羽类色彩因素的音調模进一下，挪到下属方面，使下属音下方出現两重羽类色彩音——在羽調濃色彩音的下方再用一个羽类色彩音，这个音，就是主音向上变凡。



同样道理，主音向上变凡是角調特征音在下属方面的模进，是它在色彩上更濃的翻版。它給角調式带来了第二重角調特征音。它的旋法也跟角調特征音一样，不过是移了位：它就其上方依賴于羽調濃色彩音，通过后者間接依賴于下属音或主音；又就其下方依賴于单羽色彩音，通过后者間接依賴于主音。



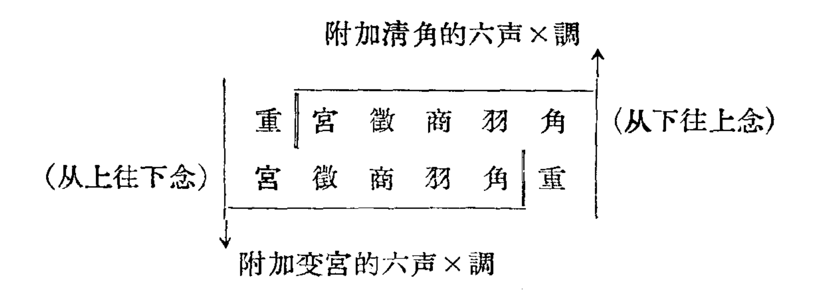
包含了这个音的角調式，由于具有双重的角調特征音，我們称之为“重角調式”。这个音，主音向上变凡，就称为“重角特征音”。

同样道理，重角特征音不同于弗利几亚特征音（或那波里六度音）。在一模一样的記譜形式下，它們之間有許多不同：表現在旋法上，表現在跟主音的音程距离上，表現在跟主音的頻率比数上，因而有不同的和声要求，在功能体系中有不同的地位。

現在把六声音阶調式的概念作一总結，并举一些实例。

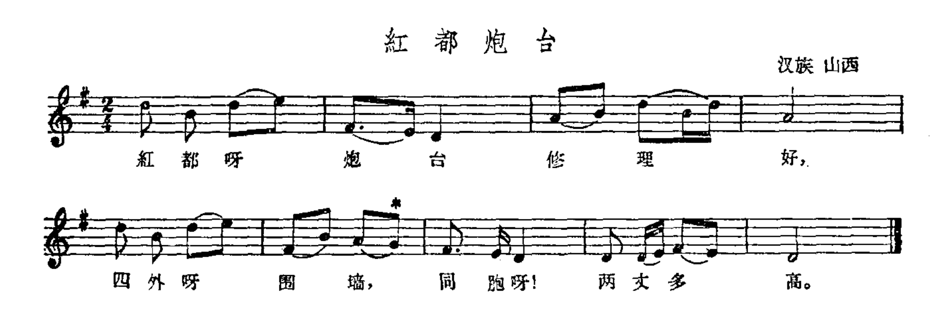
每一調式有两种形态的六声音阶，共十个形态。它們的名称，是在本来的調式名称之前附加相邻調式的名称，极端調式因一端无相邻者，

故有“重×”。这十个名称可用图表表明如下：



宮調式的六声音阶有重宮調式和徵宮調式。重宮調式的实例前面已經举过❶。徵宮調式，就是在宮調式中补足下属音作为其附加音❷。

紅都炮台



小两口拜年



❶ 河北民歌《探亲家》的完整曲調見本书第6頁。

❷ 这种情况是功能音用作附加音，它在音調上較稳定并具有功能作用的本性并不因此就丧失，只不过在曲調中用得很少，故在調式中处于附加地位而已。



徵調式的六声音阶有宫徵調式和商徵調式。宫徵調式，就是在徵調式中附加宫調特征音。这个附加音的旋法，原則上仍然跟在宫調式里一样：依賴于属音或单徵色彩音。但由于在这里下属音是基本音級，所以那种旋法除了原来的用法以外还可能有比較复杂的表現方式。一种情况是，当宫調特征音向属音解决时，經过下属音，形成从下往上的半音进行。例如：

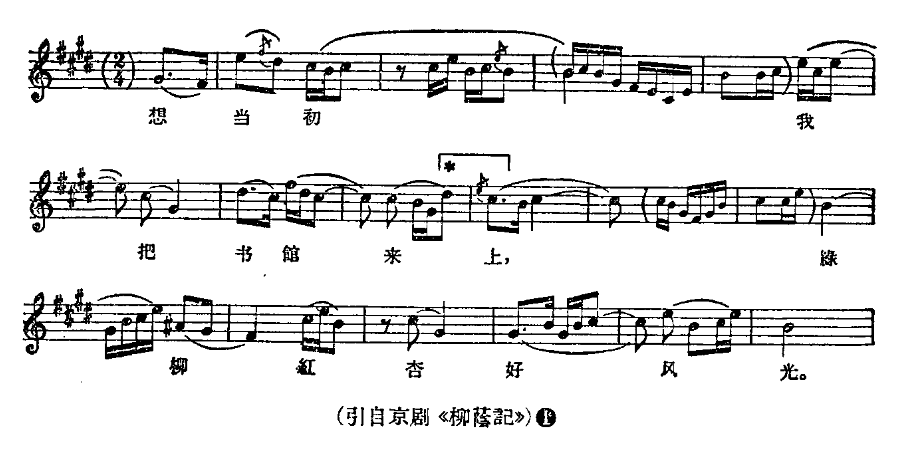


（引自山西民歌《攪陷調》）

另一种情况是，宫調特征音所依賴的单徵色彩音，是向下属音解决的，这样，它就間接依賴于下属音。例如：

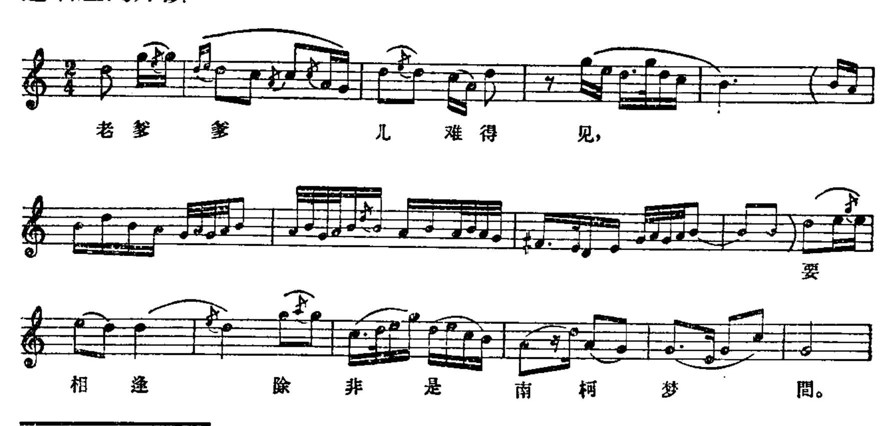


再有一种情况是，当宫調特征音要向单徵色彩音解决之前，先向相反的方向变凡，出現下属音，形成色彩性的“半音繞行”。例如：



(引自京剧《柳蔭記》)⓫

当需要用这个附加音的色彩来表达某种特殊的情感时，也可以加强它，甚至不給它解决。在第三章里曾經提到，宮調特征音可以用作句末停頓音，这是很富于色彩的用法，它使停頓很不稳定。在宮徵調式里也可以这样用，这时音調更不稳定，因为它現在不是基本音級，而是作为下属音的变凡而出現的。下面举出河北梆子《蝴蝶杯》中《藏舟》一場胡凤蓮唱腔的片断：



⓫ 这段唱腔用的是七声音阶的徵調式，里面除了包含宮徵調式，还包含重宮特征音。現在我們暫且撇开重宮特征音(♯A)，单注意附加的宮調特征音(♯D)。

按照河北梆子二六板的格式，上句落韵于下属音（“1”），下句落韵于主音（“5”）。可是在唱“哭了声老爹爹儿难得見，要相逢除非是南柯梦間”这一对上下句时，上句的落韵向下变凡了，停在宫調特征音（B 音，簡譜記作“7”）上，表达了特别哀伤、孤苦的情感。

商徵調式，就是在徵調式中附加单羽色彩音，造成商調式的因素。这个附加音的旋法，原則上仍然跟在商調式里一样：依賴于主音或属音。但由于在这里徵調濃色彩音是基本音級，所以当单羽色彩音向属音下行解决时，常常可以經过徵調濃色彩音，形成半音进行。例如：

雪 梅 吊 孝❶



另外还可以有一种特别的半音进行：当单羽色彩音要向主音解决之前，先向相反的方向繞一下，使徵調濃色彩音以折音的方式出現。这样就形成了一个特殊的“半音繞行”。下面举出山西梆子《撿柴》中姜秋蓮唱腔的片断❷：



❶ 这支歌跟河北民歌《小白菜》的曲調基本上是一样的，句法构造、旋律綫的輪廓、基础調式都一样。同一基础調式发展为两种六声形态，《小白菜》为宫徵調式，《雪梅吊孝》为商徵調式。

❷ 这个唱腔用的是七声音阶的徵調式，里面包含宫徵調式和商徵調式，現在我們暫且撇开宫徵調式的因素，单注意附加的单羽色彩音（♭D）。这一对上下句的唱詞是：“羞答答出門来将头低下，儿的乳娘哪，止不住泪珠儿点点如麻。”

在唱"低"字时，曲調里用了这种"半音繞行"。这里它所表达的情感是特別婉轉的。

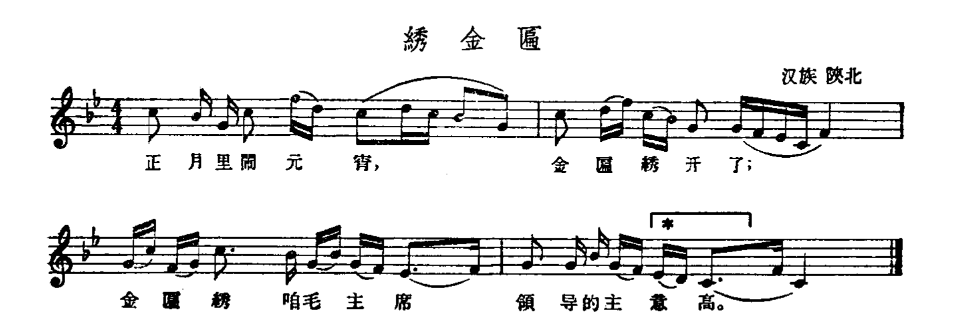
用宮徵和商徵調式的曲調，在民間很多。尤其是宮徵調式，可以說是最常用的六声音阶調式。

商調式的六声音阶有徵商調式和羽商調式。徵商調式，就是在商調式中附加徵調濃色彩音。这个附加音的旋法跟在徵調式里一样。現在它还可以紧接在单羽色彩音之后，使其延迟解决，形成半音进行。例如：



羽商調式，就是在商調式中附加羽調濃色彩音。这个附加音的旋法跟在羽調式里一样。不过它現在还可以在向主音解决的时候經过单徵色彩音，形成半音进行。例如：

綉金匾



羽調式的六声音阶有商羽調式和角羽調式。商羽調式，就是在羽調式中附加单徵色彩音，造成商調式的因素。这个附加音的旋法跟在商調式里一样。現在它还可以紧接在羽調濃色彩音之后，使其延迟解决，形成半音进行。例如：

媽媽好糊塗



角羽調式，就是在羽調式中附加角調特征音。这个附加音的旋法，原則上仍然跟在角調式里一样：依賴于下属音或单羽色彩音。第一章所举的湖北民歌《淸江河》，用的是这个調式，这个附加音（♭B）是依賴于单羽色彩音（C）的❶。但是由于在这調式里属音是基本音級，所以那种旋法的表現方式就可能比較复杂。一种情况是，当角調特征音向下属音解

---

❶ 见本书第7頁。

决时，經过属音，形成从上往下的半音进行。例如：

十二月花套十二古人

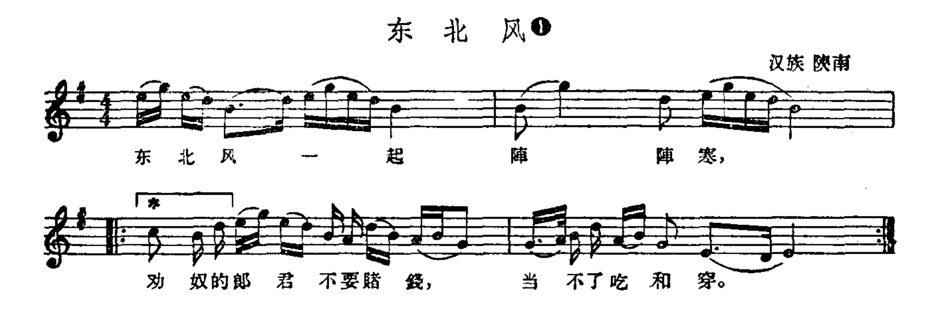


另一种情况是，角調特征音所依賴的单羽色彩音，是向属音解决的，这样，它就間接依賴于属音。例如：



再有一种情况是，当角調特征音要向单羽色彩音解决之前，先向相反的方向变凡，出現属音。这样就形成一种色彩性的半音繞行。例如：

东北风❶



角調式的六声音阶有羽角調式和重角調式。羽角調式，就是在角調式中补足属音作为其附加音❷。如下例《小拜年》的前一大半16小节是E角調，在第7小节出現了属音B，作为附加音，形成羽角調式：

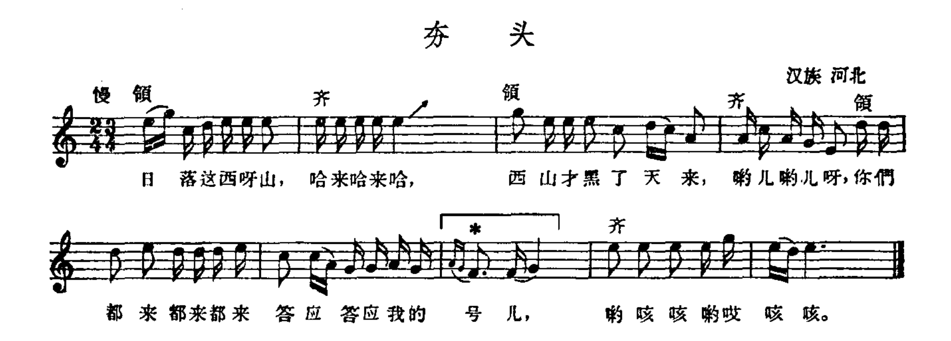
小拜年



❶ 这支歌和河北民歌《媽媽好糊塗》，都是从河北民歌《放风箏》所用的基本曲調（见本书第97頁）发展来的。基本曲調是"角一羽"交替，《媽媽好糊塗》发展为"角一商羽"交替，《东北风》发展为"角一角羽"交替。

❷ 这种情况跟徵宫調式中的下属音一样，也是功能音用作附加音，它在音調上較稳定并具有功能作用的本性，也不因此丧失，只不过在曲調中用得很少，故在調式中处于附加地位。

重角調式的附加音即重角特征音的旋法，理論上是宫調特征音的倒轉，也应該可以有各种用法：如經过羽調濃色彩音而上行解决到下属音，如通过羽調濃色彩音而間接依賴于主音，如下行解决到单羽色彩音之前經过主音，如上行解决到羽調濃色彩音之前先向下变凡等。但事实上这个調式在民間运用得很少，实际上不容易見到这么多的用法。下面举一个罕見的例子：



这里的重角特征音（F）的旋法是符合規律的：依賴于羽調濃色彩音(G)，通过它，前面依賴于下属音，后面依賴于主音。

第七章

七声音阶

七声音阶是五度相生六次的結果。这就是在“五音”的基础上或向两端各再相生一次，或向某端再相生两次。这样，从五声音阶发展为七声音阶就有三种方式。一种是，从五音向属方面和下属方面各再相生一次，即既附加变宫，又附加清角。另一种是，从五音向属方面再相生两次，即不但附加变宫，而且附加变徵。再一种是，从五音向下属方面再相生两次，即不但附加清角，而且附加清羽。

七声音阶有三种，这件事在中国音乐史上是有名的。按照历史記載的次序是这样：最早出現的，叫做雅乐音阶，或称古音阶，就是附加变徵的；稍后出現的，叫做清乐音阶，或称新音阶，就是附加变宫和清角（那时称为“变”）的；最后出現的，叫做燕乐音阶，或称俗乐音阶，就是附加清羽（那时称为“閏”）的。

雅乐音阶（或称古音阶）： 宫 商 角 变徵 徵 羽 变宫 宫

清乐音阶（或称新音阶）： 变 徵 羽 变宫 宫 商 角 变

燕乐音阶（或称俗乐音阶）： 閏 宫 商 角 变 徵 羽 閏

这样三种七声音阶，如果不是以五声音阶为基础来理解，那就似乎是：古音阶的商調式“等于”新音阶的徵調式，又“等于”俗乐音阶的宫調式；

所謂"三种",似乎不过是历代名称的变迁所造成的混乱而已。如果理解成这样，那就毫无意义了。实际上事情却完全不是这样。这样三种音阶的不同，不仅不是名称的不同，而且也不是历史的陈迹，而是至今仍然在汉族民間音乐中存在着的活生生的現实情况。

七声音阶，因它与五声基础的关系之不同而表現为不同的形态。在五度相生調式体系里，任何七声音阶調式都总是以某一个五声音阶調式为基础("正音")的。黎英海同志說得很对:"不要把七声孤立地脫离了五声来看","不能純粹从音阶的比較上去分析了解这些不同类型的音阶(調式)，不能把三者混为一談。这三种类型的七声音阶实际上是由五声音阶中加进了不同的半音关系而形成的。"❶我們知道，标志着七声形态的音程是增四度，三种七声形态的不同正可以从相距增四度的两音在調式中的地位来判别。一、如果下方的那音是基本音，那么上方的(必是附加音)就是变徵，这調式就属于附加变徵的形态——雅乐音阶(古音阶)。二、如果两音都是附加音，那么它們就是变宫和清角，这調式就属于附加变宫和清角的形态——清乐音阶(新音阶)。三、如果上方的那音是基本音，那么下方的(必是附加音)就是清羽，这調式就属于附加清羽的形态——燕乐音阶(俗乐音阶)❷。

---

❶ 見黎英海著«汉族調式及其和声»,第28至29頁。

❷ 在通常情况下，变徵記譜作 ♯4，清羽記譜作 ♭7。有人就把这三种音阶的不同归結为記譜的不同：认为只要出現 ♯4，就是古音阶；出現 ♭7，就是俗乐音阶；要是4、7都是本音，就是新音阶。这是不确切的。抱这种观念，就不免要受記譜的蒙蔽。«刘志丹»的記譜是用4、7本音的,"7"却是变徵，因为"4"是正音。«苦相思»的記譜有 ♯4，这"♯4"却是变宫，因为"1"也是附加音。«十八姐担水»的記譜有 ♭7，这"♭7"却是清角，因为"3"也是附加音。所以說，調式形态的不同可以不表現为記譜样式的不同，記譜样式的不同也不一定意味着調式形态的不同。当然，我們可以定出記譜办法的标准规格，使其达到一致。

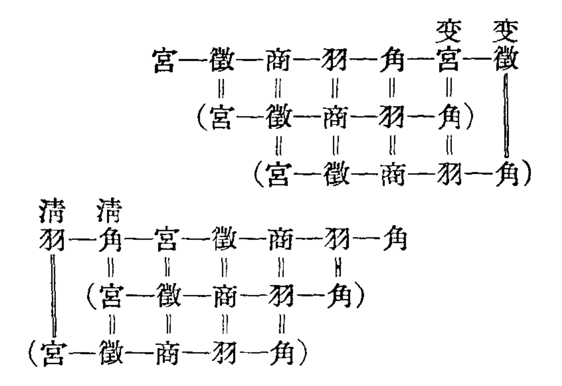
每一个調式的附加变宫和清角的七声形态，就是該調式的两种六声形态的合并。它在旋法上比之六声音阶并不会增加什么新的东西，只不过由于两种六声音阶的合用，在調式色彩上是更丰富了，表現力也就更扩大了。这种形态的七声音阶調式，我們用一个最簡短的形容詞来命名，就是在基础調式名称之前加一个“寬”字。

另外两种形态的七声音阶，在形式上是互相顚倒的。在附加变徵的形态里，两个附加音都是向下变凡而出現的，也就是說，在每个小三度空隙內所附加的音都是跟这小三度音程的上方音相距半音；反之，在附加清羽的形态里，两个附加音都是向上变凡而出現的，也就是說，在每个小三度空隙內所附加的音都是跟这小三度音程的下方音相距半音。在附加变徵的形态里，总的来說，每一个功能音都得到了向下变凡的机会；就是說，不仅下属音和主音可以在某些調式中向下变凡，連属音也有可能向下变凡了(在宫調式中)；反之，在附加清羽的形态里，总的来說，每一个功能音都得到了向上变凡的机会，就是說，不仅属音和主音可以在某些調式中向上变凡，連下属音也有可能向上变凡了(在角調式中)。在附加变徵的形态里，每一个調式都至少要附加一个徵类色彩音，即使在羽类色彩最濃的角調式里也要附加一个单徵色彩音；反之，在附加清羽的形态里，每一个調式都至少要附加一个羽类色彩音，即使在徵类色彩最濃的宫調式里也要附加一个单羽色彩音。形式上的互相顚倒，表現在具体調式的音阶形式上，就是这样：这种形态的宫調式与那种形态的角調式，音阶形式互相顚倒；这种形态的徵調式与那种形态的羽調式，音阶形式互相顚倒；两种形态的商調式互相顚倒。

然而在跟“寬”調式的形态相比之下，这两种形态又有其共性。在“寬”調式里，两个变凡是不同方向的，一个向下一个向上；在它們，每一形态里两个变凡总是同向的，或都向下，或都向上。在“寬”調式里，是两

个附加音相距增四度，所以，由增四度所造成的特殊的色彩对比还不显得很强烈；在它們，相距增四度的关系总是发生在一个基本音和一个附加音之間，因此，它們就有比前者更强烈更突出的色彩对比。在"寬"調式里，两个附加音必須齐备，才能构成增四度而成为七声形态，若缺一个，就只是某一种六声形态，再也不成其为"寬"調式；在它們，变宫或清角这一附加音可以省略，只要出現变徵或清羽一个附加音，就会跟某一基本音（宮音或角音）发生增四度关系，就已經是七声形态了。

除了包含有主音变凡、属音向下变凡和下属音向上变凡的調式形态（共計四个）以外，这两种形态的七声音阶調式都是在該基本調式的基础上附加它同主音远邻調式的因素。我們知道，在七音的范圍內有着三組"五音"关系，主音同时处在三个地位上，这三个地位是逐个相邻的。現在，无論是从变宫再生变徵，还是从清角再生清羽，主音在基本"五音"关系中所处的地位，总是偏在这三个地位中的一側，而不是居中，这样，另外两个地位中就必有一个跟它不相邻，是远邻的。



从图表来看也好，从音阶来想也好，事情都是这样：一、如果附加的是下属方面的远邻調式，那就是附加变徵的；例如，在商調式基础上附加同主音宮調式的因素——宮調特征音，它現在是变徵。二、如果附加的是

属方面的远邻調式，那就是附加清羽的；例如，在宫調式基础上附加同主音商調式的因素——单羽色彩音，它現在是清羽。

从这里可以得到这些七声音阶調式的命名方法：用两个字来称呼，基础調式的名称之前加上附加調式的名称。这个命名方法原則上跟那些两个字的六声音阶命名一样，它的优点也正如第六章所列举的一样，不再贅述。不同的只是，这里的名称說明了是七声音阶，也說明了是附加变徵还是附加清羽。七声音阶这层意思是这样得到說明的：凡两个字在五音的秩序里不是相邻而是隔开一个字的，就意味着七声音阶。附加变徵还是附加清羽这层意思是这样得到說明的：凡两个字的次序是順的——宫商、徵羽、商角——就意味着附加变徵；凡两个字的次序是逆的——角商、羽徵、商宫——就意味着附加清羽❶。

現在来看看那四个例外。上面一共提到六个名称，每种形态三个。

---

❶ 至于名称的結构对記譜形式和实际調式之間錯綜关系的提示作用，是这样的：由同样两个字組成名称的两个調式，跟夹在这两个字之間的那个字的"寬"調式，三者可能有相同的記譜形式。例如，宫商、商宫和寬徵这三个調式，都可以拿"5"做主音而在記譜中不用升降号：

5 6 7 1 2 3 4 5　宫商調式（如《刘志丹》）

5 6 7 1 2 3 4 5　寬徵調式（如《秋收》）

5 6 7 1 2 3 4 5　商宫調式

又如，徵羽、羽徵和寬商这三个調式，都可以拿"2"做主音而不用升降号：

2 3 4 5 6 7 1 2　徵羽調式（如《草原情歌》）

2 3 4 5 6 7 1 2　寬商調式

2 3 4 5 6 7 1 2　羽徵調式（如《偷南瓜》）

剩下沒提的，在附加变徵的形态里是宫和徵两調式，在附加清羽的形态里是羽和角两調式。

其中，前一形态的徵調式和后一形态的羽調式，它們的附加音我們并不生疏。徵調式里附加变徵，就是把它的主音向下变凡，这个音，就是重宫特征音，它的色彩、意义和旋法，我們在第六章里都已詳細分析过，現在当它附加到徵調式中来的时候，这一切仍然都有效。这个附加重宫特征音的徵調式，我們应該如何簡短地称呼它呢？如果把它跟徵調式的另外两种七声形态比較一下，我們可以发現，另外两种形态里，都要附加羽类色彩音——羽徵調式自不必說，寬徵調式包含商徵調式，也有单羽色彩音，唯独在这种形态里，只附加徵类色彩音。本是徵調式，又偏偏一味附加徵类色彩音，这就是它的特点。根据这个特点，我們可以簡短地称它为“偏徵調式”。至于羽調式里附加清羽，那就是主音向上变凡，即附加重角特征音。一切都跟偏徵調式相顛倒而相类似。它跟羽調式的另外两种七声形态比較也是那样，另外两种形态——徵羽調式和寬羽調式——都要附加徵类色彩，唯独它是一味附加羽类色彩。所以，依同理，它就該称为“偏羽調式”。

最后只剩下附加变徵的宫調式和附加清羽的角調式了。

宫調式里附加变徵，就是出現属音的向下变凡，这跟主音向下变凡是相仿的。实际上，这个音又是重宫特征音在属方面的模进，是它在色彩上更濃的翻版。它給宫調式帶来了第三重宫調特征音。它的旋法也跟宫調特征音和重宫特征音一样，不过又移了位：它就其下方依賴于宫調特征音，通过后者間接依賴于主音或属音；又就其上方依賴于徵調濃色彩音，通过后者間接依賴于属音。



宮調式包含了这个音，就有了三重宮調特征音，可以說是在宮調式里一味发展宮調特征。根据这一点，我們称这調式为“偏宮調式”。而这个音，属音向下变凡，就称为“偏宮特征音”。

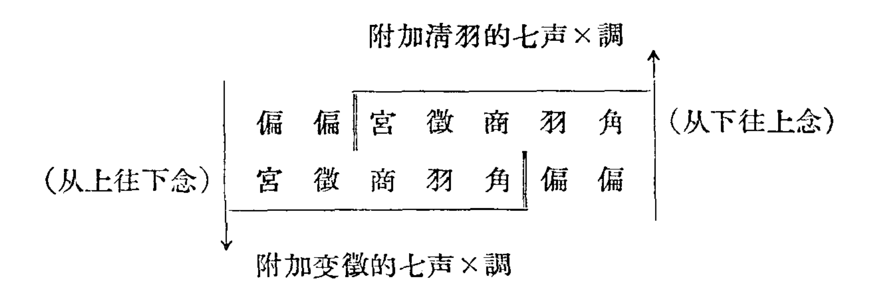
顚倒过来，角調式里附加清羽，就是出現下属音的向上变凡，这又跟主音向上变凡相仿。它是重角特征音在下属方面的模进，是它在色彩上更濃的翻版。它給角調式帶来第三重角調特征音。它的旋法也跟角調特征音和重角特征音一样，只是移了位：它就其上方依賴于角調特征音，通过后者間接依賴于主音或下属音；又就其下方依賴于羽調濃色彩音，通过后者間接依賴于下属音。



角調式如包含这个音，就有三重角調特征音。我們称它为“偏角調式”。而这个音，下属音向上变凡，就称为“偏角特征音”。

現在把七声音阶調式的概念作一总結，并举一些实例。

每一調式可以有三种形态的七声音阶，共十五个形态。它們的名称，除了五个“寬×”以外，那十个名称可用图表表明如下：



宮調式的七声音阶有寬宮調式、偏宮調式和商宮調式。

寬宮調式就是在宮調式中附加下属音和重宮特征音。

回　家

郝太秧歌調



这里，重宫特征音是在"嘞唔哎喲"这句衬詞上唱出的，由于"唔"是鼻音，"嘞"的唱出有切分的效果，#C B 两音前强后弱，跟第7、11、16等小节的 #F E 两音的节拍关系是一样的。由此可以发現，包含重宫特征音的音調 乃是包含宫調特征音的音調 的模进和变化。

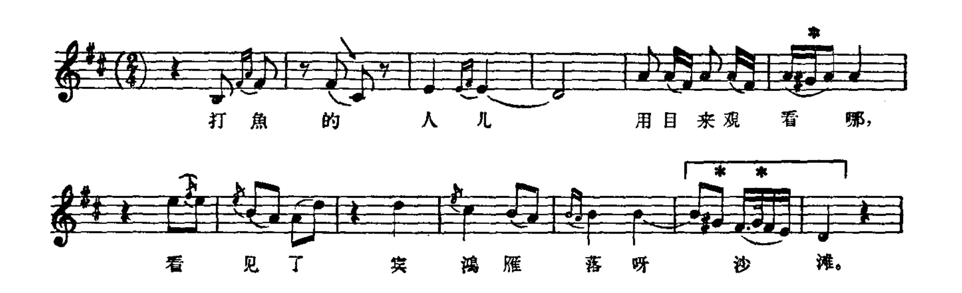
苦　相　思



这里的重宫特征音解决到单徵色彩音。包含这个音的音調——第7小节的 ，跟前面第3小节包含宫調特征音的音調

几乎完全一样。它們之間也可以看到明显的模进关系。

偏宫調式就是在宫調式里将属音有时向下变凡。河北梆子里的《反調》，照例都用偏宫調式。下面是河北梆子《秦香蓮》中《見皇姑》一場秦香蓮唱腔的片断：



倒数第 2 小节里偏宫特征音的运用，体現了它的一般旋法——直接依賴于宫調特征音或徵調濃色彩音。 是在从 B 向 #F 进行时避免用較稳定的属音 A，而改用它的变凡：#G；这个音調，跟倒数第 4 小节的 有相同之处，它們在色彩和表情上都相像。接着，在 中，#G 作为 #F 的助音而用，它跟第 3 小节里的 #F 作为 E 的助音而用，又有相似之处，在音調、色彩、表情上都是統一的。从这里，我們看到，偏宫特征音（#G）是宫調特征音（#F）和重宫特征音（#C）的模进发展，使曲調达到更大的戏剧紧張性。另外，在第 6 小节里，这个音的用法却不合乎一般的旋法規律，而作为特殊色彩的助音来用。它好像是把徵类色彩的下助音进行（ ）在音程上加以压縮，又不使它由于压縮而在色彩上

变质（变成类似羽类色彩的助音进行 ），結果就形成了变凡音的装飾輔助进行—— 。

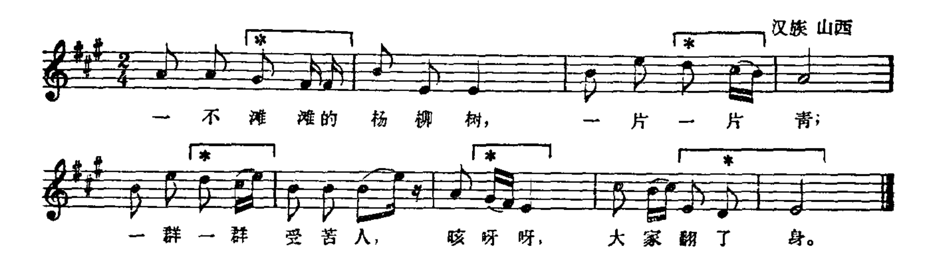
商宫調式就是在宫調式中附加单羽色彩音，造成商調式的因素。商宫調式能在河南梆子和河南曲子里听到。河南梆子的主音通常是在“5”（“六”字），当唱腔中多用“7”（“乙”字）而少用“i”（“仕”字）的时候，如出现“4”（即，如按普通高度唱“凡”字，不提高），就构成商宫調式。河南曲子的記譜，主音就不一定記作“5”。下面是河南曲子中运用商宫調式的一个曲調，其中单羽色彩音的旋法跟在商調式里一样：



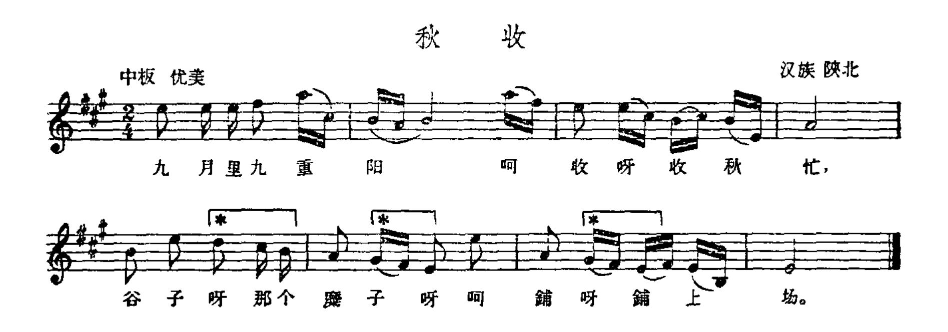
徵調式的七声音阶有寬徵調式、偏徵調式和羽徵調式。

寬徵調式就是在徵調式中附加宫調特征音和单羽色彩音。山西梆子的唱腔，大部分是寬徵調式。山西民歌也有不少是用寬徵調式的，一部分接近山西风格的陝北民歌也是如此。

土地还家

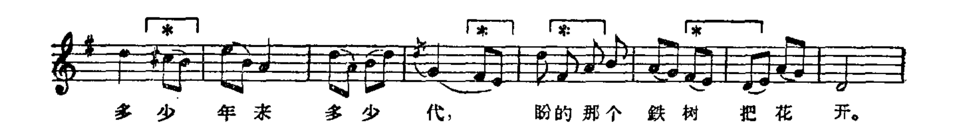


秋收



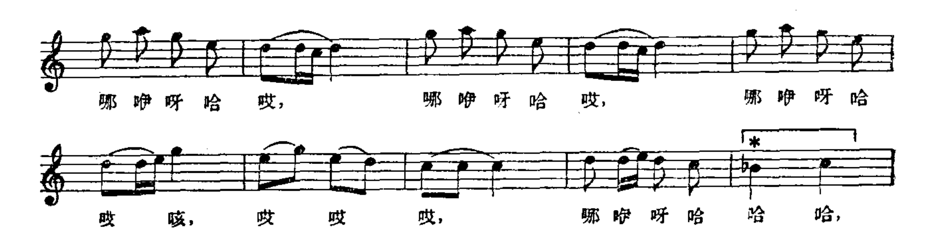
在这些曲調里，包含宫調特征音的音調 和包含单羽色彩音的音調 之間的模进关系是十分明显的，尽管两个附加音在音調中的地位不同：宫調特征音作为色彩音(徵調濃色彩音)的移位而跟在功能音之后出現，居于較弱的节拍地位；单羽色彩音作为功能音(下属音)的移位而出現在色彩音之前，居于較强的节拍地位。

偏徵調式就是在徵調式中附加重宫特征音。这是京剧唱腔常用的調式。山西民歌《妇女自由歌》里所用的太谷秧歌調“交城山”調，也是偏徵調式的例子：



这里的 $^{\#}$C 在演唱时常常带下滑音而稍低，我們之所以能在此断定它是重宫特征音，是因为如联系整个曲調的情感和色彩来听这个音，就可以明确地感到它是徵类色彩的。首先可以注意到，第 4 小节的音調跟头一小节极为相似，是头一小节音調的低五度再現，既然这个第二拍是宫調特征音，那么头一小节第二拍就自然是重宫特征音了。再說，在这曲調里有許多組織在一拍以內的大二度下行音調（ ），而組織在一拍內的小二度下行音調却根本不用，所以，如果把头一小节定为 ，就跟全曲很不調和了。这音既是重宫特征音，下属音又用作基本音級，这就构成偏徵調式。

羽徵調式就是在徵調式里附加羽調濃色彩音。这是附加清羽的五个調式中最常用的一个。秦腔音乐里时而出現这样的段落：当哭音唱腔中特别强調起“3”（“工”字）来的时候，或是当花音唱腔中突然借用哭音唱腔的音調，因而出現“♭7”（把“乙”字唱低）的时候，就构成了羽徵調式。碗碗腔的調式跟秦腔相像，只是“花音子”和“苦音子”的变换更灵活。下面是碗碗腔中的«花花腔»的一段拖腔：





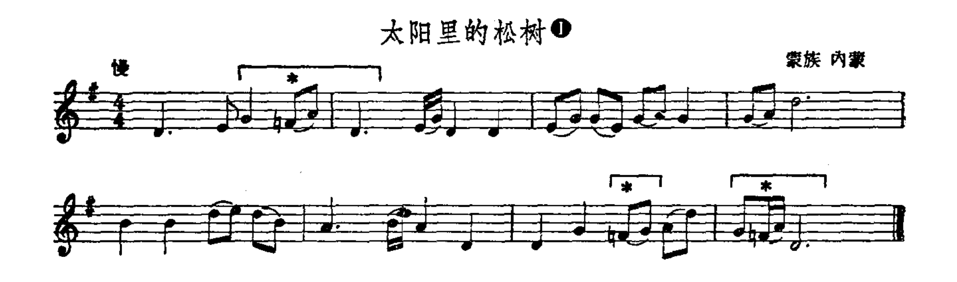
在判别这段拖腔的調式时，会遇到一个小小的問題。如果单从A和 $^\flat$B两个音本身来看它們的主次时，好像 $^\flat$B的分量比A还多，尤其是在拖腔的后一半。但只要注意到E和 $^\flat$B的主次关系，那显然，E是基本音級；既然E是基本音級，那么跟它成增四度关系的 $^\flat$B就只能是附加音，因为相距增四度的两音不可能都是基本音級。这样，我們就有理由认为，这个調式的基础不是羽調式，而是徵調式。这个例子說明一个問題，在辨别七声音阶的曲調究竟以哪个調式为基础的时候，有时不能仅仅从构成半音关系的一对一对音的主次上着眼，还必須兼顾构成增四度关系的一对音孰主孰次的問題。

再举两个羽徵調式的例子：



在原来的簡譜記譜中，主音是“2”，但曲調的基础完全是徵調式而不是商調式。造成商調式特征的音（“1”，現在是C音）只在第7小节出現了一次。徵調濃色彩音（B音）是基本音級，又出現了羽調濃色彩音（F音），这就是羽徵調式了。

太阳里的松树❶



歌詞：太阳里有棵松树，是太阳的驕傲，我可爱的小女儿呵，是我的驕傲。
月亮里有棵香檀，是月亮的珍宝，我美丽的小女儿呵，是我們家的珍宝。

这是一首很出色的民歌。把羽調濃色彩音用到徵調式里来，給这曲調带来了鮮艶的色彩变化，使它富于魅力。这个附加音的表情作用是很突出的，傳达出做母亲的对亲女儿的温存和送别时的深沉情感。它的用法也是很独到的，有两次作意外进行：在头一小节和末一小节，它本是从G到D的經过音，但在下行解决之前，却先向上跳到属音，再折回来，这样就賦与曲調活动的性格，避免了可能造成的低沉情調。

商調式的七声音阶有寬商調式、宮商調式和角商調式。

寬商調式就是在商調式中附加徵調濃色彩音和羽調濃色彩音。秦腔的哭音唱腔和陝北民歌中有不少是用寬商調式的。

---

❶ 这是札賚特旗的一支送嫁歌，是蒙古族的札木苏同志唱給我听的。



这里的 $^\flat$E 音（簡譜的 $^\flat\underset{\cdot}{7}$）演唱时虽有时稍高（記作 $\downarrow\underset{\cdot}{7}$），但从它的表情来看，跟其他的羽类色彩音是一样的，所以我們可以确定它为羽調濃色彩音。从这个例子里可以很明显地听到，商調式里的两类色彩怎样在音調上发展起来，色彩上由淡变濃而形成寬商調式。头两小节的音調已經包含了以后色彩发展的种子。单徵色彩音（D 音）是用作节拍上弱的經过音，下行解决；单羽色彩音（$^\flat$B 音）則用在拍子上，它的出現是跟在它上方功能音（主音）的后面，它的解决是延迟的。这种弱的、經过性的、下行解决的徵类色彩，到第 4 小节里表現为 A 音，它在音調中的性格仍然是弱的、經过性的、下行解决的，但色彩已經变濃了。徵調濃色彩音就是这样附加进来的。那种較强的、从功能音下行大二度到达而延迟解决的羽类色彩，到第 6、7 小节里表現为 $^\flat$E；第 6 小节的 $^\flat$E 仍在拍子上，解决是大大延迟了，它成为第三乐节的停頓音，就是說，在音調上已不解决，只在曲式的进展中得到解决——下句的落韵（主音 C）就是它的解决；第 7 小节的 $^\flat$E，虽不在拍子上，但比它所跟随的功能音（F 音）仍是强的，它的解决也还是略为延迟的。$^\flat$E 这个羽类色彩音在音調中的性格仍然保持 $^\flat$B 在一开始所呈示出来的那样，但色彩已經变濃了。羽調濃色彩音就是这样附加进来的。

宫商調式就是在商調式中附加宫調特征音。这个調式在河套陕北一带用得不少。

刘志丹

"打宁夏"調



上例所附加的宫調特征音，是連續下行級进解决到主音的，正如在宫調式里常見的那样。在这个具体曲調里，宫調特征和商調特征的混合很好地表現了驕傲得意的神情。

清水河上

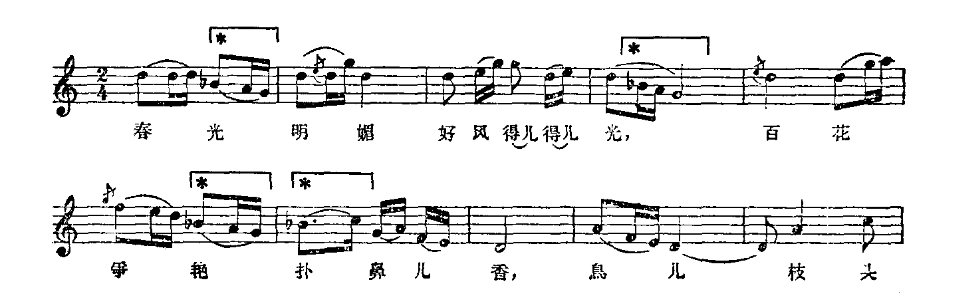


上例所附加的宫調特征音，是在上行解决到属音的途中經过下属音的，这种用法我們已在宫徵調式中見到过了。宫調特征音和单羽色彩音的增四度关系，在这个曲調里具体地說来不是表現为相距增四度，而是相距减五度。两者都以小三度的音程距离依賴于属音。这种用法，即构成增四度关系的两个音在旋律音調中依賴于同一个音而彼此相距减五

度，在其他各个七声音阶調式的曲調中是少見的，通常都是相距增四度而依賴于不同的音。在这种独特的用法中，它們这两个音配合在一起的表情作用就大为不同了。应該説，这种用法的表情可能性还有待于挖掘。在这支歌里，它們使曲調在悠远中略带抑郁。

在这两个例子里，宮商調式的曲調都省略了徵調濃色彩音，就是說，沒有出現徵調式之所以区别于商調式的那个音，只用宮調式的特征音；也可以説，省略了徵調式的因素而直接附加宮調式的因素。对于这种省略，我們这个名称是能适应的；在名称里沒有提到"徵"。从这里可以看出我們所用的名称涵义的灵活性。"宮商"这个名称，一方面暗示其中可能包含徵調式，因为按照五音的天然秩序，徵夹在宮与商之間，的确，如果在商調式的基础上包含了同主音宮調式的整个音阶，也就必然包含徵調式之所以不同于商調式的音級；另一方面又暗示其中可能省略徵調式，因为名称里沒有提到它。其余的調式名称也是这样。例如前面的"羽徵"調式，可以包含商調式的特征(«偸南瓜»卽如此)，也可以省略商調式的特征(«花花腔»和«太阳里的松树»卽如此)。

角商調式就是在商調式中附加角調特征音。用这种調式是比較少見的，但在祁太秧歌中我們还是能发現这样的曲調。例如下面这首用变体偸南瓜調塡新詞的山西民歌«农村社会主义远景»的第一大段：



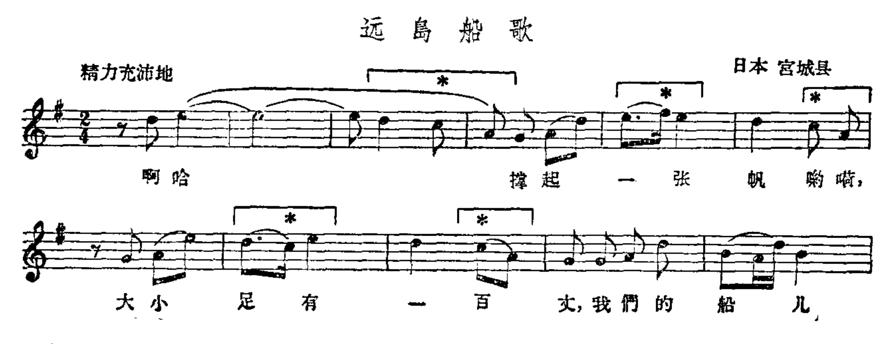


(引自山西民歌“变体偷南瓜”调《农村社会主义远景》)

显然，角調特征音的出現是羽商調式的音調模进发展的結果。在第6小节有 ，在第7、9、12等小节有 ，这是羽商和商羽調式的音調；在这曲調里，单徵色彩音(E)比羽調濃色彩音(F)用得多，基础是商調式，所以这种音調应該說是羽商調式的。前者向下属移位，就是第1、6小节的 ，后者向下属移位，就是第4小节的 。角調特征音在下行解决到下属音的途中經过属音，这是我們在角羽調式里已經見过的用法。至于第7小节里角調特征音解决到单羽色彩音，那更是在角調式里早就熟悉的了。

羽調式的七声音阶有寬羽調式、徵羽調式和偏羽調式。

寬羽調式就是在羽調式里附加单徵色彩音和角調特征音。寬徵調式是常用的，相反地寬羽調式却是罕見的。下面是一首寬羽調式的日本民歌：



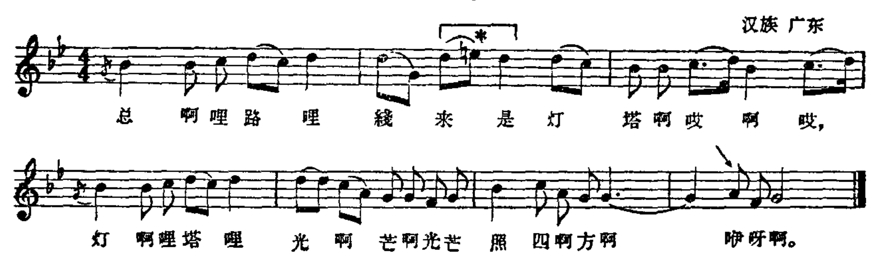


在判定这是不是寬羽調式的时候，有两个問題需要斟酌：一、主音是否从头到尾都在E？如果前一半的主音不是E而是A，那么C音就不成其为角調特征音了。听起来，E从一开头就是曲調的中心音，最初的拖长音使它获得先入为主的地位，第5小节又巩固了它的主音地位。从另一方面看，D音在曲調里沒有給人以支柱音的印象，即使当它用在强拍上的时候：第6、9小节的D音是經过音性质的，第8小节的D音是倚音性质的。D音的地位既然如此，A音就无从被确立为主音。主音既然从头至尾都在E，C音就是角調特征音了。二、C音和B音哪个是基本音級？如果C音是基本音級，那么基础就是角調式了。从数量上算，前一半曲調用C音有四次，后一半曲調用B音也有四次。单从数量无法判断。但要是看一看它們所处的节拍地位，事情就清楚了；B音有两次在强拍，一次在弱拍，C音只有两次在弱拍，其余都不在拍子上，这也就說明B音比C音所占的地位更重要。由此可以說，C音是附加音，B音是基本音級，調式的基础是羽調式。結論是，在羽調式的基础上，附加角調特征音(C)和单徵色彩音($^{\#}$F)，这就是寬羽調式。角調特征音的用法，在第8小节是有特色的。它作为甩音跟在单羽色彩音(D)后面出現，而这单羽色彩音本身又作为倚音而依賴于后面的主音(E)。通过这样的关系，它仍間接依賴于主音，虽然在旋律綫条上它以大三度的跳进直接走到主音。

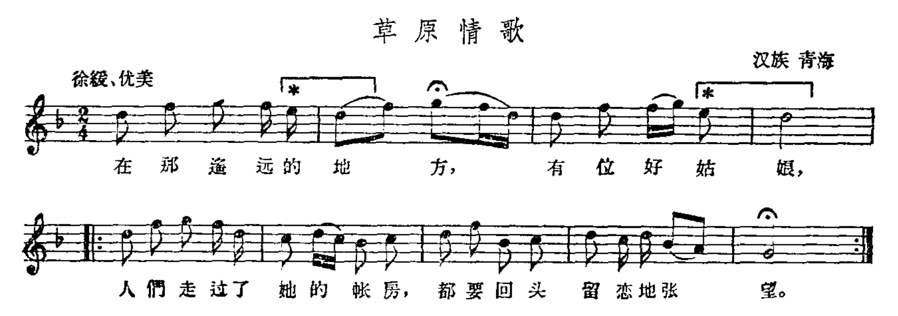
徵羽調式就是在羽調式里附加徵調濃色彩音。这是羽調式的三种七声形态中最常用的一种。

歌唱总路綫

漁歌



这里也存在两个問題。一、前一半G音极少出現，怎么能确定它是主音？这是因为，在旋律进行中，D和C都是支柱音。为什么說C音也是支柱音？上句的落韵实际是在C音，强拍和次强拍的♭B音不过是它的倚音。二、前一大半沒有用F音，为什么认为E音是附加音？因为跟E成增四度关系的♭B，显然是基本音級。跟前面的《花花腔》拖腔相比較，相同之处是：徵調羽調濃色彩音并存；相反之处是：在那里，徵調濃色彩音(E)是基本音級，所以是羽徵調式，在这里，羽調濃色彩音(♭B)是基本音級，所以是徵羽調式。



对这个曲調的上句的主音的判断，可能会引起爭論。有人认为，这里有两个羽調式，上句是用D音上的羽調式，下句是用G音上的羽調式。这个看法，說明研究者在两方面有所发現：一、上下句之間有音調上的一

貫性。特别应該指出，下句的終止 是上句終止 的模进和簡化。二、这个曲調所用的音区可以分成两半截，这两个半截具有同样的色彩結构，都是以羽类色彩为基本色彩，徵类色彩为附加色彩：。其实这也就是徵羽調式的色彩結构。但是，在判别上句的主音的問題上，这种看法忽視了一个因素：第2小节G音上的自由延长。这个G音是全曲的第一个停頓音，又在全曲音区的最高点上拖得很长，这不能不造成先入为主的效果，使第4小节的D音显得不太稳定。所以說，全曲的主音是一貫的：在G，調式是一个整体，即徵羽調式；音区的两个相同的半截，也就是徵羽調式音阶的上下两半截。

偏羽調式就是在羽調式里附加重角特征音。用这調式的曲調虽然我个人还沒有在民間音乐中遇到过，但这种調式实际运用的可能性却是无庸置疑的，因为我們在民間音乐中确已听見了重角調式和包含重角特征音的寬角調式的实例，只要把重角特征音加进羽調式里来，就构成偏羽調式。在掌握了重角特征音的旋法和音調模进发展的規律以后，我們能够創作出民間风格的偏羽調式曲調。下面是一个例子：



角調式的七声音阶有寬角調式、商角調式和偏角調式。

寬角調式就是在角調式中附加属音和重角特征音。



这里有許多半音进行，一部分是有关重角特征音的，一部分是有关属音的。先看看重角特征音的用法。第6第11小节的重角特征音(D)是依賴于后面的单羽色彩音(B)的，只是在解决时經过主音；这正如我們在上一章讲角羽調式时提到过的，角調特征音在下行解决时可以經过属音❶，现在不过是从属音移到了主音。同时我們也看到，后者——角調特征音在下行解决时經过属音——在这曲調里也是运用了的，这两种音調： 和 在色彩上、风格上彼此一致。第5小节的D音用得比較独特，它的前后都是主音；表面看来，它是依賴于主音的助音，其实，它不过是后一小节的D音的先現音，它依賴于哪个音，应該从第6小节D音的旋法得到解釋。至

❶ 譜例是陕南民歌《十二月花套十二古人》，見本书第150頁。

于有关属音的半音进行，并不需要解釋属音本身的旋法，而是需要注意属音的出現对角調特征音用法的影响。在这里，属音大多推迟角調特征音的解决。当角調特征音下行解决时，它的出現是作为經过音，例如第1、5、6等小节；当角調特征音上行解决时，它的出現造成半音繞行❶，例如第7、10等小节。

商角調式就是在角調式中附加单徵色彩音，造成商調式的因素。商角調式在苏南吹打乐里是常用的，昆曲曲牌里也常出現商角調式的音調。沪剧的曲牌«流水調»在許多情况下是用羽角調式，在这基础上，有时发展为寬角調式（当主音向上变凡时），有时发展为商角調式（当加进单徵色彩音时）。下面是这曲牌发展为商角調式的一个段落——沪剧«罗汉錢»中艾艾唱腔的片断：



偏角調式就是在角調式里将下属音有时向上变凡。偏角調式有沒有实际运用的可能呢？換言之，在角調式里下属音能不能向上变凡呢？回答是肯定的。因为，下属音向上变凡不过是主音向上变凡的模进发展，我們可以利用包含重角特征音的——重角、寬角調式的——民間曲

❶ 这种半音繞行曾在上一章讲过，譜例是陝南民歌«东北风»，見本书第151頁。

調中主音向上变凡的經驗，来将下属音向上变凡；当然，这种实例太少，为了充分掌握重角特征音的各种用法，我們应該寻根探源，深入研究将角調特征音和属音并用的——角羽、羽角、商角、角商調式的——民間曲調中属音向上变凡的各种用法。在彻底理解了属音和主音向上变凡以后，顺着音調模进发展的綫索，下属音向上变凡也就不难运用，偏角調式的旋律也就完全可能創作了。下面是一个例子：



第八章

进一步的轉調

六声音阶、七声音阶的形成，带来了一些基本調式及其轉調所沒有的新的东西。这种新东西，簡单說来：一、基本音級和附加音的区分；二、主音变凡（重宫和重角特征音），属音向下变凡（偏宫特征音），下属音向上变凡（偏角特征音）。这样，六、七声音阶丰富了轉調手法的內容。虽然轉調手法本身仍不外乎轉移主音和改变音列两大方面，但在运用六、七声音阶的条件下，这两方面都复杂化了。在运用六、七声音阶条件下的进一步轉調，已經沒有单純轉移主音而不牵涉改变音列的情况，因为附加音本身就是音列的某种改变。在不轉移主音而只改变音列的一类中，由于附加音的存在，产生了一些新的情况。这是将要討論的第一个大題目。在又轉移主音又改变音列的一类中，由于六、七声音阶所带来的新东西，也有了更丰富多彩、技巧性更高的手法。这是本章的第二个大題目。

"音列"这个概念，現在已經分化为：一、基本音列，即基本音級的总和；二、附加音，或附加音列；三、总的音列，即基本音列和附加音的总和。由于这种分化，改变音列这件事也就有了新的含义，它可能是：一、总的音列不变，但基本音列有所推移，結果是个别的基本音級跟附加音互換了地位；二、基本音列不变，附加音有所改变，因而总的音列也有所

推移；三、基本音列和附加音都有改变，并使总的音列也有改变。下面就同主音的条件来分别談一談这三种情形。

一、主音不变，总音列不变，但附加音或部分附加音晋为基本音級，部分基本音級貶为附加音；这时，調式的基础有了改变，但并沒有增添新的变凡，只是把原来的音阶改組了一下。这种調式变換，称之为"調式更換"。在大段的戏曲唱腔或較长的民間器乐曲中，常会遇到这样的情形：原来是六声或七声音阶的某調式，以后把附加音用得多起来，那跟它成半音关系的基本音用得少起来，两者的地位对調了，附加音变成基本音，基本音退居附加地位，这样，調式的基础就偸偸地改換了。

在六声音阶的范圍內，調式更換就是名称互相顚倒的两个調式的更換；例如，从羽商調式更換为同主音的商羽調式。名称不能顚倒的，就不能作調式更換；如重宫調式，倘要把重宫特征音变成基本音級，就得把原来的主音变成附加音，它就不成为主音了。主音旣改变，就超出了調式更換的界限。在七声音阶的范圍內，調式更換就是某一"寬"調式和它两邻的、名称相倒的两个調式三者之間的更換；例如，同主音的寬徵調式、商宫調式和宫商調式三者互相更換。此外，同主音的寬宫調式和偏徵調式可互相更換，因为这时主音的变凡仍保持其附加地位，仅将宫調特征音和下属音的主次对調。寬角和偏羽的关系也与此类似。

調式更換可以使变凡得到緩冲，带有漸进的性质。例如，要从徵調式轉換为同主音的宫調式，可以不一下子完成，而是經过一个过渡，卽先附加宫調特征音，构成宫徵調式，然后更換为徵宫調式，最后再抽去附加的下属音——这是黃梅戏中唱腔銜接时常用的手法。調式更換能使复杂的轉調进行得平稳、流暢、自然。

二、主音不变，基本音列不变，因而調式的基础保持不动，但附加音或有所增添，或有所删減，或有所改換。这时，就从同一調式的这种

形态轉为另一种形态，或把几种形态結合起来。这种調式变换，可以表現得比較簡单，也可以表現得相当复杂。比較簡单的，就像前面我們所曾見到的，从五声发展为不同的六声，再发展为七声；例如，徵調式的曲調，发展为宮徵調式的，或是再变换为商徵調式的，再进而把两者結合起来，构成寬徵調式的。比較复杂的，就要出現复变凡；这是在不同的七声形态互相变换时必然发生的現象。再复杂一些，就是将两种七声形态互相結合，构成八声或九声音阶的形态；其中最复杂的就是将附加变徵和附加清羽的两种形态結合在一起，构成九声音阶。

在不同的七声形态互相变换时，基础調式的小三度空隙內的附加音就发生半音的改换，这种改换，是“复变凡”。发生这种半音关系的一对附加音，或者是作为变徵和清角，或者是作为变宮和清羽。在記譜形式上，这每一对附加音有着同一音名或唱名，就像是一个音級的升高或降低。但在实质上，每一对附加音的两音是属于不同音級的；高半音者（变徵或变宮）是小三度上方音級（徵或宮）的降低，低半音者（清角或清羽）是小三度下方音級（角或羽）的升高。这些道理，我們已經在第五章中詳細說明过了❶。現在需要进一步分析的是，随着調式的具体不同，发生复变凡关系的附加音就处于不同的音程地位上，具有不同的色彩或功能含义。具体說来，发生复变凡关系的音有如下六对：

1．偏宮特征音　与　下属音
2．重宮特征音　与　单羽色彩音
3．宮調特征音　与　羽調濃色彩音
4．徵調濃色彩音　与　角調特征音
5．单徵色彩音　与　重角特征音
6．属音　与　偏角特征音

❶ 見本书第118、119頁。

在民間曲調中，常用第3第2对，其次是第1对，再其次是第4对。

每一对音之間的复变凡，可以在不同的調式基础上运用。現在我們暫且只就調式基础不变的界限之內来說。什么情况下会发生第3对音的复变凡呢？那是在：1.宮商調式和寬商調式互相变換时；2.寬徵調式和羽徵調式互相变換时。这是在陝西和山西民間音乐中常有的。什么情况下会发生第2对音的复变凡呢？那是在：1.偏徵調式和寬徵調式互相变換时；2.寬宮調式和商宮調式互相变換时。前者在山西、河北和河南民間音乐中常用；后者在河南民間音乐中常用。什么情况下会发生第1对音的复变凡呢？那是在偏宮調式和寬宮調式互相变換的时候。这也是在河北民間音乐中所用的。什么情况下会发生第4对音的复变凡呢？那是在：1.寬商調式和角商調式互相变換时；2.徵羽調式和寬羽(角羽)調式互相变換时。前者在山西中部秧歌音乐中有时用之。

同一調式的两种形态如果彼此間有一处发生复变凡关系，那么当两者融合成为一体时，就形成該調式的八声音阶形态。八声形态可以看作該調式的寬調式与另一七声形态的結合；例如，寬商＋宮商，寬徵＋羽徵。但对八声音阶的結构更有分析的理解則应把它看作是相反类型的六声和七声形态的結合。那就是說，或者是加清角的六声形态和加变徵的七声形态相結合(例如，“寬商＋宮商”可以分析为“羽商＋宮商”，即“加清角的六声商調式＋加变徵的七声商調式”)，或者是加变宮的六声形态和加清羽的七声形态相結合(例如，“寬徵＋羽徵”可以分析为“宮徵＋羽徵”，即“加变宮的六声徵調式＋加清羽的七声徵調式”)。

同一調式的两种形态如果彼此間有两处发生复变凡关系，那么当两者融合成为一体时，就形成該調式的九声音阶形态。这只有当該調式的附加变徵和附加清羽这两种七声形态互相結合时才能形成。实际

上，每一調式的九声音阶就是这样一个形态：在它的基础調式的两个小三度空隙內填滿了附加音，附加音共四个，形成两对复变凡关系。五个調式中，每个調式能有什么样含义的两对附加音，这是一定的。我們前面列举发生复变凡关系的六对附加音时所遵循的次序，就表明了它們跟五个調式的天然秩序相对应的秩序：第1、2对音填滿宮調式的小三度空隙，第2、3对填滿徵調式的，第3、4对填滿商調式的，等等。

如果說，附加音在原則上是不跟任何基本音級发生复变凡关系的，而附加音內部又不必再分什么主次，那么，就应該得出这样的結論：每一調式的八声音阶形态只有两种，九声音阶形态只有一种。如前所述，两种八声形态是：1.加清角、变宮、变徵的；2.加变宮、清角、清羽的。一种九声形态是：加变宮、清角、变徵、清羽的。

三、主音不变，但調式基础和附加音都有变动，并且变动的結果超出了原有总音列的范圍。这实际上是上述两种調式变換的合并，通常表现为調式更換和复变凡的并用。在民間音乐中，复变凡的运用常常以調式更換作准备或配合。例如，从羽商調式变換成同主音的宮徵調式，可以經历这样的过程：羽商調式的曲調发展为寬商調式，以后略去羽調濃色彩音，只留下徵商調式，然后，把徵商調式更換为商徵調式，再发展为寬徵調式，这里面就包含了宮徵調式[1]。这就是以調式更換作准备而进行复变凡，这样的复变凡特別自然而平稳。或者，也可以經历这样的途徑：从羽商調式一下子轉換成宮商調式，然后又更換成寬徵調式，其中包含宮徵調式。这是先行复变凡，然后再以調式更換来作配合。这样的做法比前一种的具有更强烈的对比性。

調式更換和复变凡有着內在的联系。調式更換容易引出复变凡，复变凡也容易导致調式更換。这是由于音調发展的純四五度模进，在

[1] 这是內蒙"二人台"《走西口》的調式布局。

我們这个調式体系里是一个最普遍起作用的自然規律。这一規律不仅自然地作用于声乐演唱，而且更直接地作用于弦乐演奏。在胡琴上，如果定弦是“1 5”，那么，外弦上拉 $\dot{4}$ 的指法在內弦上得到 $^{\flat}7$，內弦上拉 3 的指法在外弦上得到 7。4 和 3 还是变凡关系，$^{\flat}7$ 和 7 就是复变凡关系了。当 3 用得多时，自然附加 7，到 4 用得多时，就自然要附加 $^{\flat}7$ 了，这就是从調式更换引出复变凡。反过来，用 $^{\flat}7$ 的时候，自然会多用 4，用 7 的时候，又自然会多用 3，这就是复变凡导致調式更换。

現在，在談完了第一个大題目以后，我們附带談一談半升半降音❶的問題。这种音关系到工尺譜的“凡”字和“乙”字，也关系到复变凡的运用。但是，我們在談論它們跟复变凡的关系以前，必須預先說明，这种現象并不仅仅与“凡”字、“乙”字、复变凡有关。事实上，半升半降的現象不仅存在于六声和七声音阶調式中，也存在于五声音阶的調式中。例如，在內蒙、甘肃、宁夏一带，牧民、农民和船工在唱羽調式的曲調时，常常爱把色彩音略略提高——半升；在唱徵調式的曲調时，有时也把色彩音略略放低——半降；这样，大二度就变成 $\frac{3}{4}$ 个音，小三度就变成 $1\frac{3}{4}$ 个音。这样的音已經越出了五度相生的規范之外。研究这些音程的律学本质，它們和五度相生律有着怎样的联系，五度相生律如何轉化以及为何能轉化为这种律，这是必要的。这件工作需要另写专門的研究論文。在这里，只打算談一个相反的問題，即包含这种音程的曲調怎样复归于五度相生調式体系。这个問題是現实的。因为，今天我們不仅在理論上需要懂得这种曲調的旋法和色彩跟五度相生調式的旋法和色彩

---

❶ 半升音的記譜，除了在某音符之前加一“↑”以外，在遇到“↑♭”的場合就記作“↓”(例如“↑$^{\flat}7$”总是記作“↓7”)，看起来是半降音。反之，半降音除了記“↓”以外，在遇到“↓♯”的場合就記作“↑”(例如“↓$^{\sharp}4$”总是記作“↑4”)，看起来反而是半升音。这是我們在研究半升半降現象时必須注意的一个情況。

的联系和共性，而且在实际工作中常常不得不把这种音程改为五度相生調式的音程，以求能用十二平均律来演奏。如果不能将它們正确地还回五度相生調式，那么我們不仅不容易理解，甚至会歪曲原来旋律的色彩和表情。

在五声音阶范圍內，这問題是容易解决的。因为只需要把 $\frac{3}{4}$ 音当作全音，$1\frac{3}{4}$ 音当作一音半，就得到了五度相生調式。例如，陝北信天游《紅旗一展天下都紅遍》用的調式是：

6̣ ↑1 2 3 5 6

这就很容易知道，"↑1"是半升的 1，調式是羽調式的变形。但是到了六声、七声的領域里，事情就困难了。例如下面这个調式：

5̣ 6̣ ↓7̣ 1 2 4 5

"↓7̣"可能是半升的 ♭7̣，也可能是半降的 7̣；如是前者，那就是羽商調式变形，如是后者，那就是宫商調式变形。在这种情况下，我們不可能归納出几条死板的定則，譬如說，某一地区总是用什么調式，某一类歌总是用什么調式；因为，不仅同一地区会有不同的調式，即使在同一曲調中也可能有調式的变换。关鍵的問題是要鉴别这种音的色彩——接近于羽类色彩音还是徵类色彩音。如果它在旋法上、色彩上、表情上跟羽类色彩音更相像，那就該是半升的 ♭7、4、1 之类；反之，如果跟徵类色彩音更相像，那就該是半降的 ♯4、7、3 之类。

如何鉴别色彩呢？总的說来是結合旋法和表情来品評。具体說来，可以从几个方面入手：一、注意它的旋法跟哪类色彩音的一般旋法更相似；二、注意它在音調中的地位跟哪类色彩音在当地的习惯性进行中所处的地位相当；三、注意它所处的音調跟同一曲調中包含哪类色彩音的

音調有着一貫性和模进关系。

前几章所举的譜例中，有个别音是經过这种鉴别而納入五度相生調式的❶。下面再举两个比較复杂的例子，来說明这种鉴别原則的具体运用。

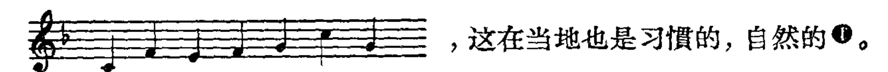
咱們的領袖毛澤东



这里的三个“↓7”(↓E)，既不能一概当作 ♭7 的半升，也不能一概当作 7 的半降。第 14 至 15 小节跟第 21 至 22 小节，譜上看起来完全一样，实际的色彩和表情却不同。第 14 至 15 小节唱的“紅又紅”跟第 11 至 12 小节唱的“紅又紅”有其色彩和表情的連貫性；第 21 至 22 小节唱的“毛澤东”却跟第 19 至 20 小节唱的“毛澤东”有部分的模进关系。領会到曲式方面的这种內在联系，对理解这支曲調是重要的。现在来分别观察一下这两个关联。第 11 小节的“又”字，用了一个下行經过音兼倚音的羽类色彩音(♭B)来表达一种剛健壮闊的意境；这个意境通过歌詞的反复，曲式的扩充，延伸下来，所以，很显然第 14 小节的“又”字所

❶ 例如《苦相思》和“交城山”調的↑4，鉴别为徵类色彩音的半降——↓♯4，然后复归为 ♯4；《土地还家》倒数第 2 小节的↑4，鉴别为羽类色彩音的半升，然后复归为 4；《十八姐担水》的 ↓7，鉴别为羽类色彩音的半升——↑♭7，然后复归为 ♭7。

用的仍然是一个下行經过音性质的羽类色彩音，只是移位到下属方面(成为 ♭E)，色彩变濃了。由于羽类色彩音的音調发展，从最初的商調式到这里成为羽商調式。現在来看另一处。第 19 小节第二拍用了一个下行解决的徵类色彩音(A)，解决后又继續下行大二度，接到后一小节；这里所表达的心情是亲切温暖的，显然，最后的两小节跟它联成一气，第 21 小节第二拍同样是一个下行解决的徵类色彩音，解决后又继續下行大二度，接到后一小节，只是移位到属方面(成为 E)，色彩变濃了。由于徵类色彩音的音調发展，从稍前几小节的徵調式最后成为宫徵調式。在作完这番比較以后，我們已能明确地領会第 16 小节"們"字上所唱的 ↓7 的色彩，是徵类色彩。一则因为，从第 16 小节至末尾，在歌詞上、曲式上都属于同一单位，它們的色彩也是一貫的；二则，如假設"們"唱的是 E，我們就听到这样一串音程进行：



，这在当地也是习惯的，自然的❶。

从以上分析中得出的結論是：头一个 ↓7 是 ↑♭7，后两个 ↓7 是 ↓7。这样，前一大段的調式是商調式和羽商調式变形，后一小段的調式是宫徵調式变形。如果把半升半降音納入五度相生律，这里就有了复变凡：第 14 小节剛用过羽調濃色彩音，第 16 小节立刻换成宫調特征音，对比是强烈的。这种用法，是先进行复变凡，再配合以变凡，至第 18、19 小节才出現了 A，代替前面的 ♭B。这个曲調并不长，但用了比較复杂的同主音調式轉换，既有基本音級的变凡，也有附加音的复变凡；虽然半升半降音把复变凡巧妙地掩蔽起来了。

❶ 我們在前面列举的《攪陷調》和《清水河上》里，能看到同样的音程进行。《攪陷調》流行于黃河以东山西西北部；《清水河上》流行于黃河以北內蒙河套一带；在前者的西面和后者的南面就是陝北。这三个地区，不仅在地理上相毗邻，而且往昔的走西口生活把它們在社会生活的各方面都联結起来。

雨不洒花花不紅



这里第5小节有一个↑4(↑D)，能否因为后面的4都是本位的，就推断这个↑4一定是4的变化呢？不能。根据我們的直感，这个音的色彩和表情更像♯4，如果把它改成4，曲調会变得生疏，这一句的情感变得冷漠；如果改成♯4，会感到跟原来相近；这就是說，可以认为它是↓♯4。这种直感，根据何在呢？我們应分析一下。仔細品味，能发現第5小节的音調在进行上、表情上跟两处有关联：一、第1、2小节的 跟这里的 綫条相似，其中 跟 相当。現在可以这样分析：A B的进行跟E♯F是一模一样的，不同的只是，前一进行是从下方純四度的音(♯F)开始，后一进行则不是。从♯F到B，是从属音到主音；后一进行如果是从D到♯F，就成了从羽类卽下属方面的色彩音开始，如果是从♯D到♯F，那就是从徵类卽属方面的色彩音开始。哪一情况更多保持了前后的一貫性呢？显然是后者。这是我們所以感到♯D(♯4)更接近原意的第一个原因。二、第4小节头一拍的E♯C跟这里的♯F↑D，在色彩上有类似点。♯C作为下方徵类色彩音跟在一个功能音(E)后

边；↑D 如看作 D，就成了下方羽类色彩音（間接的，仿佛是第二重的），如看作 #D，那就也是下方徵类色彩音，跟在功能音（#F）后边。哪一情况保持了音調色彩的統一性呢？显然是后者。这是我們所以感到 #D 更接近原意的又一个原因。

根据以上分析得出的結論是：这个 ↑4 是 ↓#4；这样，第一句是在商調式基础上发展出宫商調式变形，第二句則是从商調式变凡到羽調式，这一句变化反复时，完全成了羽調式。如果把半降音納入五度相生律，这里也有了复变凡，宫調特征音到后来換成羽調濃色彩音；而且可以說，在复变凡前提下又用了調式更換，羽調濃色彩音先作为附加音出現，以后轉化为基本音級。

現在来談第二个大題目，即在六声、七声音阶条件下轉移主音所构成的轉調手法。这可以分三个問題来談：一、調式交替基础上加入附加音；二、調式交替和調式更換的結合；三、重宫、重角、偏宫、偏角特征音所提供的轉調方案。

一、前后两調主音不同，音列也超出了五音的范圍，但其基本音列是相同的，这就是說，两調的关系以交替为基础。在这基础上，或者其中一調带有附加音，或者两調都带有附加音；在都带附加音的情形下，附加音可能相同，可能不相同；在附加音不相同的情形下，附加音相互間可能只是相距增四度，可能进而发生复变凡。下面把这些情况分别說一說：

1．在交替的基础上，其中一調发展为六声或七声音阶。例如，在“羽—商”交替基础上，发展为“商羽—商”交替。

想　亲　亲





这里，E 是两調共有的基本音級，它的向下变凡——♯D，是前調的附加音。主音是到曲調的末尾，經过 ♯C 和 B 的功能圍繞，才轉移到 ♯F 上的；这时基本調式才轉換为同音列的商調式。在前面，当第 5 小节出現附加音 ♯D 时，基本調式是羽調式，只是附加音带来了同主音商調式的因素。这样就构成了“♯C 羽 —♯C 商羽 —♯F 商”的轉調布局。除了这个例子，在讲六声音阶时所举的例子中，也有这种情形；像河北民歌《媽媽好糊塗》，是“B 角 —E 商羽”❶。

2．在交替的基础上，前后两調用同样的附加音，这也就是两个同种形态的六声或七声音阶調式的交替。例如，在“羽—徵”交替的基础上，发展为“商羽—宫徵”交替。

五 更 調

汉族 东北



这里，♭B 是两調共有的基本音級，它的向下变凡——A，是两調共有的附加音。前一大半主音在 G，最后經过强調 ♭B 和 F，轉到 F。总起来，构成了“G 商羽 —F 宫徵”交替。除了这个例子，在讲六声音阶时所举的东北民歌《小拜年》也是两个同种形态六声音阶調式的

❶ 参閱本书第 149 頁譜例及第 151 頁脚注。

交替❶。

3. 在交替的基础上，前后两調用不同的附加音，这也就是两个不同种形态的六声或七声音阶調式的交替；当然，这种情况下总的音列范圍会有所改变，其所以还能称为"交替"，是因为两調的基本音列相同。这时，如果一調附加变宫，一調附加清角，就不会有复变凡，它們的色彩对比不太强烈，类似寬調式的性格。例如，"A 商羽 —G 商徵"。如果两調是相反类型的六声和七声形态，就会有复变凡，色彩对比更强，类似八声形态乃至九声形态。例如，"A 角羽 —G 偏徵"、"G 羽徵 —D 徵商"、"G 商宫 —E 徵羽"。

二、前后两調主音不同，基本音列也不尽相同，两調关系的基础是狭义的轉調，只是这一調的基本音列并不超出那一調的总音列的范圍，只将它的附加音轉化为基本音級。这种手法可以分解为調式交替和調式更换两个因素，它或者是在調式更换基础上的調式交替，或者是在調式交替基础上的調式更换。例如，"D 宫徵 —B 角羽"，它的轉調过程，或者是先更换再交替，如"D 宫徵 —D 徵宫 —B 角羽"；或者是先交替再更换，如"D 宫徵 —B 羽角 —B 角羽"。

在交替和更换互相結合之下，当然还可以有各种不同的具体情况。可能是乙調能更换甲調，而甲調却不能更换乙調，例如"F 宫徵 —C 宫徵"。F 宫徵的总音列包含着 C 徵的音列，所以后者将前者的附加音轉化为基本音級，而予以更换；但反过来，C 宫徵的总音列却包含不了 F 徵的音列，所以不能反过来更换，只能被更换。也可能：除了有更换交替，附加音之間还有复变凡关系，例如"G 寬徵 —D 宫徵"。D 徵的音列包含在 G 寬徵的总音列內，但 D 宫徵的附加音 #F，跟 G 寬徵的附加

❶ 見本书第 151 頁。这首歌跟河套民歌《打連成》(第 5 頁)来源于同一基本曲調。《打連成》是"角一徵"交替，《小拜年》发展为"羽角一宫徵"交替。

音F发生复变凡关系。还可能:除了有更换交替,基本音級和附加音之間发生复变凡关系,例如"G徵商—D宫商"。D商的音列包含在G徵商的总音列内,但D宫商的附加音 #F,跟G商的基本音級F发生复变凡关系。

三、由于主音可以变凡,属音可以向下变凡,下属音可以向上变凡,轉調的手法就有了扩充。这扩充表現在两方面:1.后調的基本音級可以来自前調的这种变凡;2.主音可以轉移到这种音上。

当主音轉移到原調的属音或徵类色彩音上而同时要保持或加强調式的徵类色彩,或削弱調式的羽类色彩时,就可能需要将主音甚至属音向下变凡。例如,"G宫—D宫"、"G徵宫—A宫徵"、"G徵—E徵商"。反过来,当主音轉移到原調的下属音或羽类色彩音上而同时要保持或加强調式的羽类色彩,或削弱調式的徵类色彩时,就可能需要将主音甚至下属音向上变凡。例如,"C角—F角"、"C羽角—♭B角羽"、"C羽—♭A商徵"。

某些轉調方案和手法,虽然主音轉移的音程并不越出五声音阶各級的限度,但在不用前調的重宫、重角、偏宫、偏角特征音的情况下,却是不可能的。現在有了这些音,就可能了。当主音轉移到属音上时要获得宫調式,沒有主音变凡就不可能;更不用說在徵类色彩音上建立宫調式了。后者卽使主音变凡,如沒有属音向下变凡,还是不可能。当主音轉移到徵类色彩音上时要获得徵調式,沒有主音变凡也不可能。重宫特征音提供了可能,偏宫特征音扩大了这种可能的范圍。另一方面也是一样。当主音轉移到下属音上时要获得角調式,主音不变凡就不可能;在羽类色彩音上建立角調式,不但主音要变凡,下属音也要向上变凡;在羽类色彩音上建立羽調式,如主音不变凡也不可能。重角特征音提供了可能,偏角特征音扩大了这种可能的范圍。当主音轉移到

宫調特征音和角調特征音时，簡言之，調性作大三度轉移时，沒有主音的变凡就不可能运用功能圍繞；現在，这种手法成为可能了。轉移到宫調特征音时，可以用重宫特征音来形成功能圍繞；轉移到角調特征音时，可以用重角特征音来圍繞。

这四个音，色彩是强烈而独特的。重宫、重角特征音虽然强烈程度不如偏宫、偏角特征音，但当用于徵調式和羽調式而造成偏徵、偏羽調式时，还是特别富于色彩对比的。主音的变凡如构成新調的基本音級，原調的主音退居附加地位或完全消失，这样所得到的轉調是非常新鮮的，有强烈对比性的。但正因为如此，就特别应該注意防止勉强和生硬。

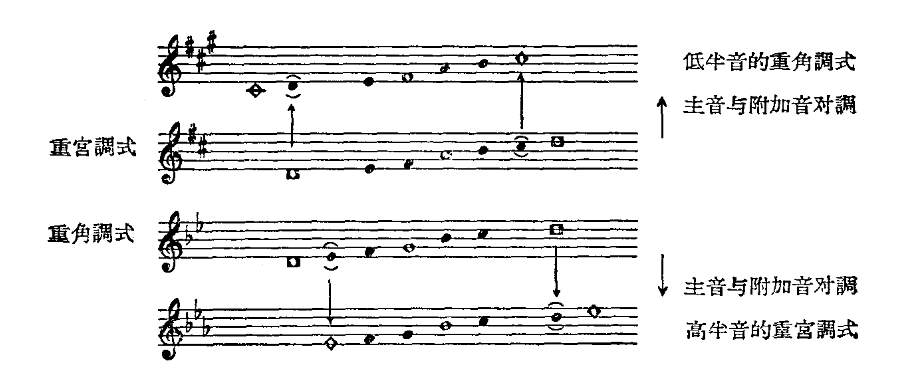
主音变凡如成为新主音，調性就作小二度的轉移。調性轉移的这种音程关系，是基本調式轉調所沒有的。这时，其余的音級如一概保持不变，它們在調式中的意义也頓时完全翻轉改观，化为相反的东西，卽宫調特征音轉化为下属音，角調特征音轉化为属音，或者反过来，其余的徵类色彩音和羽类色彩音互相轉化。这样，仅仅一音变凡，却产生了音阶各級全部变凡的效果，結果，完成了最远两調式——宫和角——的轉換。值得注意的是，这种轉調可能早在唐代就已在实际中有所运用❶。

这里就主音互为变凡关系而总音列保持不变的調式变換問題作一点說明。在前面分析調式更換問題时曾指出，某些調式是不可能作更

❶ “俗乐常把它古音阶的第七度为它角調的調首；……俗乐所用的音阶，是俗乐音阶，卽清商音阶；但它的角調所从而起調的音，却又是本宫古音阶的第七度，这个音，根本便不在本宫俗乐音阶的七音之內。七角調都是如此。”（楊蔭瀏著：《中国音乐史綱》1953 年版，第 182 頁）。在这种情况下，所謂“同宫系統”的角調和宫調的关系，正是主音相距半音而其余各級正音一一相合。这样的两調銜接起来时，就形成我們这里所分析的这种轉調。

換的，具体是指六声音阶中的重宫、重角，七声音阶中的偏宫、偏角；还指出，七声形态的調式大部分可以在三个調式之間互相更换，但寬宫和偏徵，寬角和偏羽，却是例外，仅能在两調式間互相更换。正是这些在調式更换的領域里受到限制的調式，現在在主音变凡的領域里施展了特长。我們看到，有这样三組調式能彼此以主音变凡的关系互相替换：

一、重宫和重角。当重宫調式里附加音变成主音、主音变成附加音时，就替换为重角調式。反过来，重角調式里附加音和主音地位互相对調时，就成重宫調式。这两个調式在总音列相共时主音相距半音——重宫的高半音，重角的低半音。



二、偏宫調式和寬角、偏羽調式。当偏宫調式里主音旁的附加音变成主音、主音变成附加音时，就替换为寬角調式，后者又可以更换为偏羽調式。反过来，能和偏羽調式互相更换的寬角調式里，主音和它旁边的附加音地位互相对調时，就成偏宫調式。这三个調式在总音列相共时，主音出入半音——偏宫的高半音，寬角、偏羽的低半音。



三、偏角調式和寬宫、偏徵調式。当偏角調式里主音旁的附加音变成主音、主音变成附加音时，就替换为寬宫調式，后者又可以更换为偏徵調式。反过来，能和偏徵調式互相更换的寬宫調式里，主音和它旁边的附加音地位互相对調时，就成偏角調式。这三个調式在总音列相共时，主音出入半音——偏角的低半音，寬宫、偏徵的高半音。



这就是主音轉移小二度而总音列不变的調式轉換可能性。在这些情况中，还可能因复变凡的运用而丰富轉調手法。

至于主音轉移增四減五度，卽轉移到偏宮或偏角特征音上的方案，抽象地說来是可能的，如果沒有复变凡，这种轉移也就是偏宮、偏角两調式互相轉換。但在实际上，不經过中間环节而直接作这种調式轉换是不可能的，因此，这种方案只能作为曲式上远距离的、間接的轉調布局而存在。

本章所論述的問題，大部分沒有举例。有的是由于譜例太长，有的是由于暫无文献实例。这种过于抽象的、提綱式的理論要点，对于熟悉我国各地民間音乐而又仔細分析过第五、六、七章所有实例的同志，我想仍是有用的。

[附录I] 譜例資料补充

本文所用譜例，有的是整曲或整乐段引用的，有的是片断摘引的。片断摘引的，其全曲大多数可以在《中国民歌》（音乐出版社1959年北京版，五綫譜本，共收389首）中找到；少数不在該集的，特附录于后，以备参考。

苏武牧羊



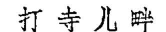
崖畔上开花

信天游



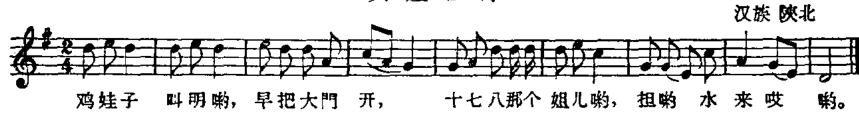








女娃担水



秧歌調

稍慢

汉族 陕北



真魂魂跟上你走了

山 曲



步步跟上毛主席



我隨紅軍鬧革命



打連枷歌



达呀包萊



普茹萊弟弟



幸福万万年



东方升起了光辉的太阳





过桥风吹



黑馬歌



大島小調



[附录II] 譜例資料索引

下面将本书所用譜例依歌名首字笔划次序編出索引，以供查考。

[戏曲唱腔片断] 本书頁次

跋

我对民間音乐中的調式問題进行专門的研究，并不是出于对理論的兴趣。音乐創作实踐所面临的民族风格問題，很大一部分牵涉到旋法风格与和声风格。在自己的創作尝試中，跟大家一样，遇到了西洋和声理論跟民族民間曲調的尖銳矛盾。創作經驗使我深信，現有的和声学理論还是远不完备的，应該建立起适合于我們民族旋律的和声理論来充实今天的和声学。为了使这件工作能在坚实可靠的基地上进行，我轉入了对調式問題的研究。所以，是創作本身所提出的問題促使我从事这件純理論的工作。写这本书，可說是我研究和声問題的准备。

这本书的基本內容，是我在一九五五年底以提綱的形式写下来的。一九五八年底，着手写本书的初稿，大部分后来在中央音乐学院院刊上登載了。今年年初以来，把稿子重新改写了，很多地方作了調整和补充。現在正式出版。我希望它会得到研究民間音乐、和声学、基本乐理等各方面的同志們的关怀和指正。

赵宋光　一九六一年十二月